à Monsieur Curetti

hommage empress

(63) Thiedermey

VIE D'UN COMPOSITEUR MODERNE

(1802-1861)

Cet ouvrage a été tiré à cent exemplaires

numérotés

et non mis dans le commerce.

N° 97



VIE

D'UN

COMPOSITEUR MODERNE

1802–1861



FONTAINEBLEAU

E. BOURGES, IMPRIMEUR BREVETÉ

Rue de l'Arbre-Sec, 32

—

1892


LIBRARY
JAN 29 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

A mes Enfants,

J'ai tenu à vous faire connaître le grand-père qui a illustré votre nom, et dans ce travail fait pour vous, je relate fidèlement et avec impartialité sa vie et ses travaux.

M'abstenant de toute appréciation personnelle, j'ai réuni ce que j'ai pu retrouver des jugements prononcés par la presse contemporaine.

Ces articles de critique vous montreront l'accueil fait à ses œuvres par la génération qui disparaît; les enfants de ceux qui l'ont aimé et apprécié pourront vous dire quels sentiments d'estime et de sympathie lui ont acquis, au cours d'une existence toute d'honneur et de travail, la noblesse de son caractère et le charme de ses relations.

Je n'ai pas arrêté ces regards rétrospectifs à mes souvenirs personnels : les circonstanees qui ont présidé à la formation de la famille dont vous êtes issus, en groupant des êtres de nationalités diverses et de rangs différents sont assez curieuses, et j'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour

vous de rassembler en une notice les renseignements puisés aux documents classés dans mes cartons et ma bibliothèque.

Vous trouverez donc en ce petit volume toute l'histoire de la famille, et, comme moi, vous conclurez, mes chers enfants, que la part la plus précieuse de votre héritage est due au mérite de votre grand-père.

Le nom que je vous transmets m'a fait recueillir le bénéfice de la bienveillante faveur attribuée à sa renommée : il vous vaudra le même avantage.

NIEDERMEYER.

Avril 1892.



VIE D'UN COMPOSITEUR MODERNE

I.

LA MAISON PATERNELLE

Le nom de Niedermeyer n'est plus porté que par le fils du compositeur et ses enfants. Leurs ancêtres ont appartenu à trois pays différents : la France, la Bavière et la Suisse. Le chef actuel de la famille est Français, né en France. Son père, quoiqu'ayant vu le jour en Suisse, où il posséda la bourgeoisie de Genève, avait réclamé la nationalité française à laquelle il avait droit; il fit, en effet, la preuve de sa descendance directe, par sa mère, d'une famille de protestants français, réfugiée en Suisse à la suite de la révocation de l'édit de Nantes en 1685.

L'article 22 de la loi du 9-15 décembre 1790[1], permit

1. Cet article est ainsi conçu :

« Toutes personnes qui, nées en pays étranger, descendent, en quelque degré que ce soit, d'un Français ou d'une Française expatrié pour cause

à Louis Niedermeyer, après son établissement en France, non de demander la naturalisation, par laquelle tant de familles étrangères sont devenues françaises, mais bien de faire reconnaître ses droits de citoyen français. Cette reconnaissance résulte de la revendication adressée le 15 avril 1848 au maire du Ier arrondissement de la ville de Paris, qui en a donné acte, par laquelle Louis Niedermeyer « réclame pour lui et ses descendants la qualité de citoyen français, ainsi que la jouissance, sans aucune exception, de tous les droits civils et politiques qui y sont attachés, sollicitant qu'il lui soit donné acte de la demande formelle qu'il fait que son nom soit immédiatement inscrit sur les contrôles de la garde nationale, et porté sur la liste des électeurs du département de la Seine, appelés à prendre part aux prochaines élections pour la formation de l'assemblée nationale. »

On voit que cette demande était produite au moment où les troubles de 1848 rendaient le concours des hommes d'ordre utile au pays.

Deux religions ont été suivies par les ascendants : la religion catholique a été celle des Niedermeyer jusqu'au commencement de ce siècle. Le compositeur

de religion, sont déclarées naturels français, et jouiront des droits attachés à cette qualité, s'ils reviennent en France, y fixent leur domicile et prêtent le serment civique. »

et ses enfants ont été élevés dans la foi protestante. Le mariage de son fils, a, suivant les lois de l'église romaine, rendu ses enfants à cette communion, qui est celle de leur mère.

Le berceau des Niedermeyer est la Bavière : les documents restés entre nos mains ne remontent qu'au dix-septième siècle. A cette époque, la famille appartenait à la noblesse du pays, et y possédait des fiefs dont, suivant l'usage établi, les noms s'ajoutaient au nom patronymique.

L'orthographe du nom a varié : elle est dans certains actes, Niedermayer, Niedermayr ou Niedermaïer, et elle devint définitivement Niedermeyer.

Les fiefs ou domaines étaient Altenbourg, Fagen et Singenbach ; ils étaient joints au nom par les prépositions *von* et *zu*.

Ils furent successivement aliénés. Fagen disparaît du nom de famille en 1695, et il en fut de même de Singenbach vers 1770. Altenbourg appartenait encore avant 1830 à Joachim-Adam-Charles qui le céda à la famille de Hoffstetten.

Le grand-père du maître dont nous écrivons la biographie, Charles-Antoine Sigismond, baron de Niedermeyer d'Altenbourg et de Singenbach, eut trois enfants, issus de son mariage avec Marie-Léopoldine de Spitzl, savoir, deux fils :

1° Joachim-Adam-Charles, né le 10 mars 1766;

2° Georges-Michel, né le 20 décembre 1767;

3° Et une fille, Marie-Berthe, qui fut mariée à François de Welter.

A la mort de leur père, survenue le 16 mars 1780, Joachim-Adam-Charles avait quatorze ans, et Georges-Michel était dans sa treizième année.

Leur mère, fille de Christophe de Spitzl d'Eberstall, et de Françoise Pélagia, baronne de Serenck de Narzing, tenait à maintenir haut les traditions des deux familles. Afin de donner plus de grandeur et d'opulence à son fils aîné, elle décida que le cadet s'effacerait devant lui : elle exigea donc, en 1787, qu'il prononçât ses vœux dans un couvent de bénédictins, où il avait été placé pour son éducation.

Georges-Michel ne se sentait aucune vocation pour l'état religieux, et ayant pressenti qu'il ne pourrait vaincre la détermination de sa mère, il avait épargné un petit pécule dans la prévision d'une rupture. Il redoutait qu'on le maintînt enfermé dans le monastère où il avait déjà subi une longue réclusion, et il s'enfuit à Genève qui était un lieu de refuge et de liberté.

Très heureusement doué, Georges-Michel avait reçu chez les bénédictins une instruction complète qui avait été poussée dans le domaine des beaux-arts;

il était bon musicien, et jouait du clavecin et du violon. Il mit ses talents à profit, et quand ses maigres ressources furent épuisées, il vécut du produit de leçons de musique.

Jamais il ne voulut rentrer en Allemagne, où il avait passé tristement ses belles années de jeunesse, et souffert de la violence. Il accusait son frère aîné d'avoir encouragé les desseins de sa mère, et il ne voulut pas le revoir. Cependant ce frère lui fit passer plus tard une part de l'héritage maternel; l'exil devint moins dur, et la Suisse resta le pays d'adoption de Georges-Michel.

Cette rupture, entièrement consommée avec son pays, y laissa ignorer complètement ce qu'il était devenu; c'est pourquoi à l'*Adelsbuch des Kœnigreichs Baiern*, publié à Munich en 1815, aucune mention n'est faite de lui, et Joachim-Adam-Charles, baron de Niedermeyer d'Altenbourg, devenu écuyer du roi et conseiller royal, y figure seul, comme chef de la famille.

Les traces de Georges-Michel ayant disparu en Allemagne, Rietstap donne la famille comme éteinte, car, après Joachim-Adam-Charles, elle n'eut plus de représentant au pays d'origine. Celui-ci mourut en 1832, et il avait testé en faveur de ses neveux de Welter. Son frère Georges-Michel l'avait précédé de

trois ans dans la tombe, et le fils de ce dernier, Louis Niedermeyer, devint chef du nom et des armes.

Le jeune maître était déjà connu, nous pouvons même dire célèbre, par ses compositions musicales; il se contenta du renom qu'il devait à ses œuvres, et il ne prit pas le titre qui lui revenait à la mort de son oncle.

C'est ainsi que les vœux de Marie-Léopoldine de Spitzl, baronne de Niedermeyer, en faveur de son aîné furent déjoués par les événements. Si le fils privilégié occupa une haute position et fut revêtu de dignités à la cour de Munich, le désir de la mère d'assurer la fortune de la branche aînée au détriment du cadet ne fut pas rempli. Les biens de famille ne suivirent pas ceux qui portaient le nom; bien plus, la préférence qui lui fit sacrifier Georges-Michel eut pour conséquences l'expatriation de la famille, et la rupture des traditions qui, depuis plusieurs siècles, la maintenaient auprès du trône de Bavière. Non seulement sa descendance changea de nationalité et suivit une voie toute différente de celle tracée par ses ancêtres, mais, en outre, elle embrassa une autre religion.

Georges-Michel avait gardé un souvenir pénible de son séjour au monastère, et sa rancune s'était étendue aux religieux qui, favorisant les intentions

maternelles, avaient tenté d'exercer une pression sur lui, dans le but d'en faire une recrue à l'ordre de Saint Benoit. Il n'en demeura pas moins fidèle à la foi catholique, mais ayant souffert de l'intolérance, il voulut laisser aux siens pleine liberté.

Au moment de son mariage avec une protestante, l'usage alors établi avait amené un accord par lequel les fils devaient suivre la religion du père, et les filles celle de la mère. Cette dernière, dont les ancètres s'étaient exilés pour conserver leur foi et leurs croyances, était fort attachée à la doctrine de Calvin; au moment de sa première communion, Louis Niedermeyer préféra suivre la religion de sa mère. Georges-Michel, qui ne voulait pas opprimer à son tour la conscience de son fils, ne fit pas d'objection quand, après des entretiens sérieux, son éloignement des idées catholiques lui fut démontré. Bien que le père ne s'en fut jamais ouvert à lui, car il ne consentait pas à parler des circonstances qui avaient amené sa rupture avec sa famille, l'enfant n'ignorait pas le séjour au couvent et les tentatives faites pour imposer l'état religieux; sans doute l'impression ressentie l'éloigna du catholicisme.

Le plus souvent, les abus entraînent un résultat tout opposé à celui qui était inconsidérément ou fanatiquement poursuivi; les persécutions tournent

toujours ceux qui en sont victimes du côté opposé à celui qui est visé par les oppresseurs. Une vocation que l'on veut forcer détourne de la religion au nom de laquelle la coercition cherche à s'exercer, et une religion qu'on persécute grandit avec les violences intentées à ses adeptes.

Donc Georges-Michel s'expatrie pour se soustraire à la vie monacale, et il ne quitte plus sa nouvelle patrie d'adoption.

Après douze ans de séjour à Genève, en 1800, et à l'âge de trente-deux ans, il épousa, à Nyon, Louise-Charlotte Baylon, d'une famille originaire de Montélimar, réfugiée à Lausanne à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, et admise à la naturalisation suisse le 21 mai 1701.

De son mariage avec Louise-Charlotte Baylon, Georges-Michel eut trois enfants :

1° Louis-Abraham, né à Nyon le 27 avril 1802;

2° Caroline, épouse de Jérôme Piccioni;

3° Louise, morte encore jeune.

Il prit de son beau-père la direction de la manufacture de faïences de Nyon, la garda pendant nombre d'années et il y perfectionna les procédés mécaniques et chimiques. Il céda ensuite cette industrie qui est encore en pleine prospérité dans la même petite ville.

MAISON NIEDERMEYER A NYON

La fabrique avait de la réputation; elle décorait la faïence et la porcelaine, dans le goût en faveur à la manufacture royale de Sèvres. Quelques-uns de ses produits, d'une pâte légère, figurent dans quelques collections, et plusieurs pièces sont classées au musée de Sèvres; nous en possédons deux ou trois échantillons. Le vieux Nyon, telle est sa désignation, était marqué d'un poisson, emblème des armes de la ville.

Georges-Michel Niedermeyer conserva la maison et les bâtiments où étaient installés les ateliers, et ceux-ci furent transférés sur la route des Rousses. La propriété des Baylon resta la résidence de Georges-Michel : elle était située à une extrémité de la ville, sur la route de Lausanne, et son vaste jardin s'étendait en bordure sur le lac. Un petit port, qui servait à la réception des matières premières et à l'expédition des marchandises, donna abri à des embarcations de plaisance, et c'est là que le futur maître prit des goûts de navigation à la voile, qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. La propriété fut vendue en 1834; elle a été morcelée, et trois villas ont été construites sur son emplacement.

La famille était nombreuse, et s'était augmentée par des adoptions; sous des dehors rudes et brusques, Georges-Michel cachait un excellent cœur, et

il avait recueilli sous son toit les enfants d'une sœur de sa femme, et ceux d'un de ses beaux-frères qui tous deux avaient éprouvé des revers de fortune.

La première, Louise-Marie Baylon, avait épousé en 1790 un gentilhomme de Montpellier, Jean-François-Lubin Imbert de Saint-Brice, lieutenant de connétablie, qui périt sur l'échafaud pendant la tourmente révolutionnaire. Après avoir émigré avec ses enfants, elle reçut l'hospitalité de Georges-Michel, et sa sœur et son beau-frère devinrent les seuls soutiens de ses deux fils, Paul et Pène Imbert de Saint-Brice.

A côté de ces deux jeunes gens, et au milieu des trois enfants de Georges-Michel, étaient encore trois cousines, Louise, Marie et Henriette Baylon. Leur père s'était ruiné dans des entreprises agricoles, et à sa mort, les trois orphelines, déjà privées de leur mère, vinrent prendre place au foyer de leur oncle.

La vie de Georges-Michel était heureuse au milieu de cette nombreuse famille; il avait gagné l'affection et l'estime de ses voisins, sans toutefois devenir leur concitoyen, car, de même qu'au milieu des siens, tous protestants, il garda la religion catholique, il conserva aussi sa nationalité de naissance sans rechercher la bourgeoisie de Nyon. Il ne paraissait pourtant guère

aimer ses vrais compatriotes, car lors de l'invasion de 1814, contraint de donner logement à des troupes allemandes, il leur montra une telle rudesse qu'il faillit s'attirer un mauvais parti.

Il mourut le 3 décembre 1829, après avoir eu la satisfaction de voir les premiers succès de son fils dans la composition musicale.

Louis-Abraham montra en effet dès son enfance des dispositions remarquables et un goût ardent pour la musique. Son père, imbu des sentiments artistiques particuliers à la race allemande, encouragea vivement ces tendances, et lui enseigna ce qu'il savait. L'élève proclamait volontiers qu'il avait eu son père pour premier maître; c'est ce qui fit dire à certains biographes que Georges-Michel était lui-même artiste. Nous avons vu qu'il n'exerça cet art que dans une passe difficile, et pour en tirer des ressources; il jouait du clavecin et du violon, et connaissait les notions de l'harmonie. Pendant plusieurs années, il donna des leçons à Genève, mais jamais il ne se livra à la composition.

A dix-sept ans, après avoir fait ses classes au collège de Nyon et dans une institution de Genève, désireux de se vouer tout entier aux études musicales, Louis Niedermeyer obtint de son père l'autorisation d'aller les entreprendre dans un pays offrant plus de

ressources que la Suisse. Georges-Michel, n'ayant pas oublié ses anciens ressentiments, ne voulait pas entendre parler d'un séjour en Allemagne où florissaient alors tant de grands maîtres. Cependant il consentit au choix de Vienne pour résidence de son fils. Celui-ci y resta deux ans, et se rendit ensuite à Rome, à Naples et à Paris.

Il était revenu auprès de son père quand la mort le frappa le 4 décembre 1829, et il continua à habiter la maison de Nyon avec sa mère et sa plus jeune sœur. Le 26 octobre 1831, il se maria avec Jeanne-Suzanne-Charlotte, fille de feu Charles-Pierre des Vignes de Givrins et de défunte Judith-Jeanne-Henriette de Tournes; cette alliance apporta à Louis Niedermeyer une fortune fort belle, pour l'époque, et elle l'apparenta avec l'aristocratie des cantons de Vaud et de Genève.

Le jeune maître avait déjà marqué sa place parmi les compositeurs en renom dans la première moitié de ce siècle, et ses petits-enfants, s'ils pouvaient tirer quelque vanité de leurs ancêtres, seraient surtout fondés à se glorifier de descendre d'un artiste distingué par son talent et son génie, comme par la noblesse de son caractère.

La célébrité que son mérite valut à son nom doit avoir plus de prix aux yeux de ses descendants que

les liens qui rattachent leur naissance à d'anciennes et grandes familles.

C'est par leur aïeul, Louis Niedermeyer, que le nom vivra, car il demeure attaché à des œuvres qui, après avoir charmé les contemporains, seront goûtées des générations futures.

Marie-Léopoldine de Spitzl, baronne de Niedermeyer, ne recherchait pour l'aîné de ses fils que la grandeur locale par la fortune et la situation à la cour de l'électeur de Bavière. Ces honneurs étaient appréciables, mais leur éclat fut passager. De ces chambellans, de ces écuyers et de ces conseillers royaux, il ne reste qu'une nomenclature généalogique dont l'intérêt n'existe que dans d'étroites limites. C'est par le fils de celui qu'on voulait ensevelir dans un cloître que le nom s'est fait connaître dans toutes les parties du monde où pénètrent les productions du talent.



II.

ANNÉES DE JEUNESSE

ET PREMIERS DÉBUTS

La biographie de Louis Niedermeyer, publiée dans l'*Illustration musicale* de 1868, résume ainsi sa carrière :

Parmi les maîtres véritablement dignes de ce nom qui, dans leur carrière laborieuse et bien remplie, ont su conquérir et conserver l'estime et la sympathie de tous, Louis Niedermeyer, de l'accord général, se place au premier rang. Sa vie fut vouée à un travail de tous les instants, et, à côté de celles de ses œuvres qui, applaudies par le public, lui donnèrent de bonne heure la célébrité de son nom, il accomplit une tâche noble et véritablement utile, en consacrant bien des efforts à une branche de l'art trop négligée parce qu'il n'en résulte ni brillant éclat ni fortune. Les ouvrages dramatiques et les mélodies de Niedermeyer eussent suffi pour mener son nom à la postérité; ses compositions religieuses, ses travaux pour l'amélioration de la musique des Églises, ses peines et ses sacrifices pour la fondation de l'école de musique religieuse, sont pour lui d'autres titres de gloire et lui donnent un droit réel à la reconnaissance de l'avenir.

Après avoir reçu de son père les premiers principes de son art, entraîné par la passion pour la musique qu'il tenait de ses dispositions naturelles, il voulut poursuivre son éducation musicale auprès des grands maîtres. Pendant deux ans de séjour à Vienne, il perfectionna l'étude du piano par l'enseignement de l'illustre Moschelès, et il travailla l'harmonie et la composition sous la savante direction de Forster. Au premier de ces maîtres il dut les qualités d'exécution et de style qui distinguaient alors l'école allemande, et le second lui donna la connaissance parfaite du contrepoint et de la fugue.

De Vienne, Niedermeyer se rendit à Rome en 1820, et il continua à étudier avec Valentino Fioravanti, maître de la chapelle pontificale. Il trouva auprès de lui, dit M. Fétis, une bonne direction pour l'art d'écrire la musique vocale, art très négligé dans les écoles d'Allemagne et de France.

Après un an de séjour à Rome, le jeune artiste partit pour Naples où il s'appliqua, guidé par les leçons de Zingarelli, à compléter et à perfectionner ses études antérieures. Dans cette ville, il se lia avec Rossini qui conserva toujours pour lui une grande amitié, et pour son talent une parfaite estime. Encouragé par le maestro auquel il soumettait ses essais, il écrivit un petit opéra, *Il reo per amore* qui fut

représenté sur le théâtre del Fundo. Cet ouvrage obtint quelque succès, selon le dire des témoins de ce début; mais plus tard, il n'était considéré par l'auteur, juge sévère de ses propres œuvres, que comme un péché de jeunesse; il ne reste pas trace en France du corps du délit: on ne peut donc juger ce qu'il méritait d'indulgence, commis par un jeune homme de vingt ans.

Nous pouvons dire que la partition avait obtenu l'approbation de Rossini avant d'être portée au théâtre. Le jeune compositeur était plein d'admiration pour le maestro qui, quoique plus âgé de dix ans, le traitait en camarade, et il lui soumettait tout ce qu'il écrivait. Lui portant un jour un des principaux airs du petit ouvrage, qu'il avait beaucoup, et peut-être, trop travaillé, il trouve Rossini se disposant à une visite chez une grande dame et fort occupé de sa toilette.

Tout en se rasant de près, en ajustant sa cravate, en revêtant le gilet de cachemire à grands ramages dont il conserva toujours la mode, le maître commence la lecture du morceau et la finit en descendant l'escalier. — Près de passer la porte, il rend le papier à Niedermeyer et lui dit que sa composition ne vaut rien.—Vous jugez bien vite et sans regarder, dit l'élève un peu vexé. — Tu crois cela, eh bien,

écoute.—Et il lui chante tout l'air.—Tu vois, même dite par moi, elle est terne et plate, et je sais nuancer un morceau de musique; il n'y a rien dans le tien. — Niedermeyer convaincu déchira la page.

Le jeune artiste, heureux de pouvoir mettre à profit de si précieux conseils, resta deux ans à Naples, et après quelques mois passés à Nyon dans sa famille, il vint à Paris en 1825.

C'est alors que, complètement inconnu, il donna à l'éditeur Pacini sa mélodie du *Lac*, écrite sur la Méditation de Lamartine. Le compositeur avait su s'élever à la hauteur du poète et il était parvenu à le satisfaire à moitié [1].

L'éditeur a raconté lui-même, et avec une certaine naïveté, les circonstances qui lui firent entreprendre la publication du *Lac*; nous respectons son style, en faisant observer qu'il était Italien :

Niedermeyer vint à Paris avec son père et son *Lac* dans sa poche; il voulut faire la connaissance de Pacini, alors très en

1. « On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois; Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins, j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des arts complets : la musique porte en elle son sentiment; de beaux vers portent en eux leur mélodie. » (Note de Lamartine, éditions Pagnerre, Furne et Hachette.)

vogue dans le commerce, venant de publier les opéras de Rossini et autres. Tous les artistes et amateurs voulaient que leurs œuvres portassent l'adresse Pacini, pour la réputation qu'il avait de sa belle gravure, et les choix d'œuvres choisies. Niedermeyer lui proposa le *Lac* que Pacini fut forcé de le refuser, ayant gravé celui de Balocchi, qui, grâce aux paroles de Lamartine, poussait à la vogue; il le fit remarquer à Niedermeyer qui fut montrer son *Lac* à d'autres éditeurs; les uns n'étaient assez musiciens pour le juger, d'autres ne se souciaient pas de graver une mélodie sur les mêmes paroles de celles de Pacini. Ainsi Niedermeyer, tout en pliant bagage, venait toujours à la charge vers Pacini avec lequel il s'était lié, et Pacini, ravi d'avoir fait la connaissance d'un jeune musicien de si bon ton, rempli de probité, et fils bien soumis à son père, parlant souvent de Zingarelli qui avait été au Conservatoire de Naples professeur de solfège de Pacini, et plus tard professeur d'harmonie de Niedermeyer. Ces rapports, ces entretiens journaliers ne faisaient que resserrer leur étroite amitié; en fin de compte, Pacini voulut connaître le manuscrit de Niedermeyer, il le lui remit. Quelle fut la surprise de Pacini qui était assez bon musicien pour juger, ayant donné quatre opéras au théâtre de l'Opéra Comique; il y vit non seulement le charme d'une belle mélodie, mais encore un accompagnement, une instrumentation qui auraient pu enrichir un savant et ancien musicien. Grande fut sa surprise; de ce moment, il devina Niedermeyer. Pacini aurait bien voulu publier son *Lac*, ne serait-ce que pour le faire connaître, mais pouvait-il donner un pareil concurrent à son ami Balocchi? Pouvait-il publier deux ouvrages sur les mêmes paroles? Quelle confusion! Pacini en était désolé de voir une si belle œuvre dans l'oubli, ou dans les mains d'un autre éditeur,

et de ne pouvoir être utile à un jeune artiste d'un si haut mérite! Pourtant le hasard les servit favorablement: la troupe italienne finit la saison, se débanda; Dieu sait où Balocchi s'en fut, est-ce en Italie, en Allemagne, en Russie ou ailleurs? Pacini, profitant de ce départ, brisa les planches de Balocchi, et remplaça l'œuvre par le *Lac* de Niedermeyer. Hauts furent les cris des professeurs, des amateurs accoutumés à chanter le *Lac* de Balocchi, artiste italien qui laissait une réputation, tandis que Niedermeyer inconnu ne donnait aucune preuve de la supériorité de son talent. Pacini donna par douzaines le nouveau *Lac* jusqu'à ce qu'il fût connu et apprécié. On voulait chanter la poésie de Lamartine, on essaya la nouvelle musique, qui finit par enlever la pièce, et nous voilà en vogue qui ne s'est pas éteinte.

L'éditeur italien, qui était alors à la tête du commerce de musique, à Paris, ne dit pas ce qu'il avait payé l'œuvre de Balocchi pour la faire disparaître à son gré : ce que nous savons, c'est qu'il ne lui en coûta rien pour publier à sa place celle de Niedermeyer; le jeune compositeur était fort désintéressé, et il fut trop heureux de voir sa mélodie acceptée par le marchand en renom. Elle fit son chemin, car son succès s'est étendu même au delà de l'Europe.

« Le *Lac* a été, dit Jules Lecomte dans une courte notice nécrologique, et il sera sur tous les pianos, tant qu'il y aura pour le chanter une jeune

fille rêveuse à la voix émue, c'est-à-dire toujours. »

En peu de temps le *Lac* fut suivi de l'*Isolement*, de l'*Automne*, du *Soir*, de *l'Invocation*, du *Cinq mai*, du *Poète mourant*, etc., sur des poésies de Lamartine, de Manzoni et de Millevoye. Niedermeyer se faisait connaître aussi par un talent de pianiste des plus sérieux, et il publiait quelques morceaux de piano. Il était fort recherché dans les salons, mais jamais il ne voulut se produire dans les concerts publics; il n'ambitionnait pas le succès de l'exécutant, et ayant débuté par la composition, sans avoir à tirer ressources de la virtuosité, il se refusa toujours à mettre sa personne en évidence.

Cette résolution bien arrêtée le brouilla avec son maître Moschelès : celui-ci, dans un séjour à Paris, avait organisé un grand concert, et malgré l'opposition de son ancien élève, voulant avoir son concours pour tenir le piano d'accompagnement, il fit porter son nom sur les affiches et les programmes. Niedermeyer tint bon contre cette tentative de contrainte, il ne parut pas au concert, et il fallut chercher un pianiste dans la salle pour le remplacer.

Le 15 juillet 1828, le jeune musicien fit représenter au théâtre royal italien un opéra en deux actes : *La Casa nel bosco*. Nous reproduisons l'article écrit par Fétis dans sa revue musicale de l'année :

Si les dilettanti, qui ont paru goûter si peu de plaisir à écouter la musique de Niedermeyer, avaient su que ce jeune artiste est aimé et protégé par Rossini, et que le maestro par excellence estime son talent, ils auraient sans doute manifesté plus d'empressement pour entendre son ouvrage, et surtout ils auraient montré moins de mauvaise humeur pendant qu'on l'exécutait; mais aussi, il faut en convenir, c'est un véritable guet-apens que d'obliger les gens à aller juger de la musique dont l'auteur est inconnu, et sur laquelle on n'a aucune tradition. En pareille circonstance, il faut s'en rapporter à son goût, à son jugement, sans que l'autorité d'un nom fasse connaître si l'on peut applaudir avec sécurité et sans se compromettre; cela est fort désagréable! Les compositeurs ne devraient jamais donner d'opéras avant d'avoir fait leur réputation; ils éviteraient par là bien des tortures à de pauvres dilettanti qui ne peuvent avoir de jouissances musicales qu'autant que leur conscience est en repos.

Qu'on ne croie pas que je plaisante. La salle était vide à la première représentation de *Casa nel bosco*, non qu'il y eut indifférence dans le public pour une nouveauté : la chose n'est pas assez commune parmi nous pour qu'on en soit fatigué. Mais la prudence exigeait qu'on n'allât pas compromettre son goût par des applaudissements maladroits, ou par une opposition qui serait peut-être démentie quelques jours après. Quelques oisifs du balcon avaient seuls affronté le danger; ils ont dû en avoir beaucoup de regrets, car leurs *chut* n'ont pu empêcher le reste des spectateurs d'applaudir avec chaleur, et de manifester au jeune musicien la satisfaction qu'ils éprouvaient de son premier essai. Dans leur dépit, nos gens du bon tou n'ont trouvé d'autre ressource que de faire une prudente retraite. Il

n'est resté dans la salle que ces robustes amateurs qui aiment la musique pour elle-même, et qui l'applaudissent de quelque part qu'elle vienne, pourvu qu'elle soit bonne.

Le libretto de *la Casa nel bosco* n'est autre que celui de l'Opéra-Comique, intitulée : les *Deux mots* ou une *Nuit dans la forêt*. Ces deux pièces diffèrent seulement par le système qui est musical dans l'opéra italien, et qui est le contraire dans la pièce française. Il n'entre pas dans la tête d'*un poeta* qu'on puisse faire un opéra où la *prima donna* ne chante pas. Il faut convenir en effet que c'est une idée bizarre qui n'a pu venir que dans la tête d'un faiseur d'opéras comiques français, dans un temps où la musique n'était considérée que comme un accessoire. La grâce que mettait l'actrice à dire *Deux mots* était tout ce que voyait Marsollier : ce n'est pas à ces mignardises que s'arrêtent les Italiens. Aussi, la pièce nouvelle du Théâtre italien est-elle bien coupée pour la musique, quoique elle n'ait rien perdu de son intérêt. Le silence que doit garder la jeune fille devant ses oppressenrs n'empêche pas qu'elle n'ait une scène de monologue où on lui a placé un air. Une scène, où elle révèle au valet de l'officier le danger qu'il court, a fourni l'occasion d'un duo plein d'effet, et enfin le moment du repos n'a pas été un obstacle à un *quartetto* où elle chante en *a parte*. Tout cela ne détruit pas la vraisemblance dramatique ; les autres parties du drame ont été disposées de la même manière, pour donner lieu à des morceaux en situation.

M. Niedermeyer, auteur de la musique de cet ouvrage, est, dit-on, très jeune ; il étudia à Naples et y fit la connaissance de Rossini qu'il intéressa par son enthousiasme pour son art et par sa modestie ; il en reçut des conseils sur ce qui concerne la composition de la musique dramatique. Si l'on ne m'a

pas induit en erreur, M. Niedermeyer a écrit pour un des théâtres secondaires de Naples un opéra en un acte qui eut quelque succès. Celui qu'il vient de donner (*la Casa nel bosco*) est une production de ses premières années; il l'a retouchée pour la mettre en état de paraître devant le public de Paris.

La musique de M. Niedermeyer appartient plus à l'école allemande qu'à l'italienne. Mozart est évidemment le compositeur dont la manière est le plus en harmonie avec son goût; car on trouve à chaque instant dans son opéra des formes harmoniques analogues à celles que ce grand musicien affectionnait. Toutefois l'auteur de *la Casa nel bosco* ne se borne pas à être imitateur. Son sentiment dramatique est très bon; il comprend bien les effets de la scène, et sait réunir les formes du chant italien à celles de la vigoureuse harmonie germanique. Son instrumentation est élégante, ses instruments à vent sont bien disposés. Mais il use trop des productions de septième dominante pour moduler; il résulte un peu de monotonie du retour fréquent de ce moyen. Je lui conseille aussi de couper quelques-unes de ses cadences finales et de ses strettes qu'il répète toujours deux fois, ce qui paraît long et froid.

L'introduction, le trio qui suit, le duo chanté par Mlle Blasis et Zuccoli, et l'air de ce dernier sont des morceaux distingués. Le quatuor est bien jusqu'à l'allegro final, mais ce dernier mouvement manque d'effet et gâte le commencement du morceau. Dès ce moment, M. Niedermeyer me semble s'être refroidi; je ne sais si le peu d'effet des dernières scènes tient à leur exécution ridicule, mais je sais qu'il serait nécessaire ou de rendre cette exécution meilleure ou de retoucher cette partie.

Cet essai du talent d'un jeune compositeur a été applaudi et méritait de l'être; l'auditoire n'a pas exigé d'un artiste sans expérience tout ce qu'il demande à des talents formés; il s'est souvenu que Mozart a débuté par *Mithridate* et *Lucio Silla* qui ne promettaient pas *Don Juan*, les *Noces de Figaro* ni la *Flûte enchantée*, et qu'on n'aurait pas prévu le génie de l'auteur du *Barbier*, d'*Othello* et de *Moïse*, dans la *Cambiale di Matrimonio*, ni dans la *Scala di Seta*. La *Casa nel bosco* n'est pas un ouvrage de premier ordre, mais c'est un chef-d'œuvre en comparaison des *Pastorella feudataria* et autres productions de même force de Vaccai et consorts.

La *Casa nel bosco*, bien accueillie par les artistes, ne rencontra plus l'opposition des habitués du théâtre dont parle Fétis, et qui ne voulaient pas admettre de prime abord qu'il y eut d'autre musique possible que celle qui venait d'Italie; l'opéra eut un nombre honorable de représentations. L'ouverture, réduite pour piano et à quatre mains, fut plusieurs fois jouée dans des concerts par le jeune Liszt et un pianiste alors en vogue, Schuncke.

Après ce début à Paris sur une scène de premier ordre, le jeune compositeur s'effaça pendant quelque temps, pour s'adonner à des soins et à des intérêts privés, et il se borna à composer quelques mélodies qu'il adressait à Pacini, devenu son éditeur attitré. Dès la fin de 1828, il était revenu auprès de son père, dont la santé était fort chancelante, et après

avoir eu la douleur de le perdre en 1829, il demeura auprès de sa mère.

Comme nous l'avons déjà dit, il se maria en 1831 avec Mademoiselle des Vignes de Givrins et il continua à résider en Suisse, où il s'installa dans l'ancienne châtellenie de Genollier, propriété de sa femme. Le domaine, situé au pied du Jura, au point culminant de la plaine qui descend jusqu'aux bords du Léman, était vaste, et selon la coutume d'alors, il était exploité, pour le compte du maître, par des valets et des ouvriers à ses gages. Niedermeyer, dont la première jeunesse s'était passée à la campagne pour laquelle il avait un goût prononcé, s'occupa de la surveillance des travaux agricoles, et ne chercha plus dans la musique qu'un délassement à ses occupations champêtres. Il se passionna pour le jeu de l'orgue : il avait chez lui un instrument de seize jeux, construit par le célèbre facteur Moser, qui avait fait les orgues réputées de Fribourg. Sur son grand orgue, Niedermeyer se livrait à l'improvisation, et il y exécutait la musique des grands maîtres allemands, les Bach et les Haendel. C'est là, sans doute, que, s'identifiant à leurs traditions, il prit le goût de la musique classique et religieuse, et conçut les premiers germes des idées qu'il devait mettre plus tard à exécution, pour faire revivre les

sains principes de l'art classique, pour rendre aux chants sacrés leur vrai caractère, et établir une démarcation entre l'église et le théâtre.

Souvent les amis du voisinage, parmi lesquels était le comte Pellegrino Rossi, alors réfugié politique en Suisse, qui fut plus tard ministre de Pie IX, et fut assassiné à Rome en 1848, venaient passer la soirée au vieux castel de Genollier; le jeune maître leur faisait de la musique, et les gens se groupaient sous les fenêtres avec les paysans, pour prendre leur part du concert. N'y aurait-il pas lieu d'appliquer aux sons de l'orgue vibrant dans la campagne, le chant de Lamartine sur la cloche d'une chapelle de village :

. . . .
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon;
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs :
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Niedermeyer se lassa de la vie paisible des champs, et il renonça à l'agriculture sur le conseil de son ami Rossi, qui lui persuada de prendre un

intérêt dans un institut fondé à Bruxelles par le professeur italien Gaggia. Cette hommé érudit, mais peu pratique, avait voulu établir dans cette ville une sorte d'école universelle pour différentes carrières, soit pédagogiques, soit techniques, soit artistiques. A côté de l'enseignement du droit dont Rossi était chargé, celui de l'art musical y était assez développé et Niedermeyer entreprit de le diriger. Mais cet établissement, qui entraînait des frais considérables, ne put se soutenir longtemps, et ses fondateurs durent renoncer à l'entreprise qu'ils avaient formée.

C'est en 1834 que Niedermeyer quitta la Suisse pour se rendre en Belgique. A cette époque, les communications n'étaient ni aussi faciles, ni aussi rapides qu'aujourd'hui; le jeune maître, partant avec sa femme et sa première fille en bas âge, trouva plus commode d'accomplir ce voyage à petites journées, et dans sa voiture. Sur le haut de la berline, avec la vache traditionnelle et le berceau de l'enfant, était un petit piano, ou pour mieux dire un clavecin fait à l'intention du voyage, ayant trois octaves et demie sous la forme d'une caisse d'environ un mètre de longueur sur quarante centimètres de hauteur : quatre pieds se vissaient à chaque coin. Le soir on portait ce petit instrument dans la chambre

de l'auberge, et le compositeur y essayait les inspirations venues dans la journée : c'était une façon originale de travailler tout en voyageant.

Nous avons eu ce petit piano qui nous servait de jouet dans notre enfance : après l'avoir utilisé pour y taper avec un seul doigt les notes des airs *le bon roi Dagobert*, et *au clair de la lune*, ce qui a constitué toute notre éducation musicale, nous avons si bien brisé le petit instrument qu'il n'en est rien resté.





III.

STRADELLA

En 1836, Niedermeyer revint à Paris pour y composer son premier grand opéra en cinq actes, *Stradella*, sur les paroles d'Émile Deschamps et d'Émilien Pacini, fils de l'éditeur de ce nom.

Ce dernier, s'étant bien trouvé de la substitution du *Lac* de Niedermeyer à celui de Balocchi, publiait toutes les œuvres du jeune artiste dont il avait pressenti les succès. Il a raconté, dans un mémoire écrit par lui, les circonstances qui amenèrent la réception de cet ouvrage à l'Opéra :

Émilien me parla d'un sujet qu'il avait en portefeuille et qui pourrait faire un grand opéra. J'engageai mon fils à se mettre à l'œuvre et si l'ouvrage était reçu, à le donner à Niedermeyer pour l'enrichir d'une musique comme j'avais jugé qu'il fût capable d'en produire. Émilien, pour aller vite en besogne, s'associa à son ami Émile Deschamps avec lequel il avait déjà fait d'autres choses. Deschamps trouva le plan de l'ouvrage merveilleux pour faire de belles décorations, de charmants ballets et des rôles admirables pour les fameux acteurs du jour.

L'on se mit d'arrache-pied à l'ouvrage; une fois terminé, je demandai une lecture qui me fut accordée, l'ouvrage fut reçu avec enthousiasme; l'on se distribuait les rôles. Je ne dis pas à qui je ferais faire la musique, et je mis dans les mains de mon ami Niedermeyer de quoi faire un chef-d'œuvre. De chaque morceau, Niedermeyer fit un diamant de la plus haute valeur. La musique terminée, je la portai au théâtre; on regarde le nom du musicien et l'on me dit: qu'a-t-il fait pour nous engager à dépenser cent mille francs pour monter cet ouvrage? Peut-on mettre sur l'affiche de l'Opéra un pareil nom d'un jeune homme inconnu? Voulez-vous qu'on nous jette des pommes cuites à la figure? Lorsqu'on n'a rien fait, on commence par le Vaudeville! Jugez mon désappointement, ma confusion; j'avais beau leur dire: jamais vous n'avez chanté de si admirable musique.— Remportez-la donc, c'est un tort que vous nous faites pour être utile à un camarade : vous nous enlevez un ouvrage sur lequel nous comptions, qu'il n'en soit plus question! Que faire? Quel remède à un tel refus, à un parti résolument pris? Je cherchai des recommandations, des protections, je donnai quelques bons dîners aux uns, je prêchai au miracle aux autres. Je ne demandais qu'une audition, et leur disais-je, ne serait-ce que par curiosité, je ne vous engage qu'à m'accorder une heure, et je vous laisserai tranquilles. A force de battre le fer, j'amollis mes entêtés; l'on m'accorde une audition. Niedermeyer au piano, on le regardait, on levait les épaules, l'on me souriait, on avait l'air de me braver. Enfin on entoure le piano : quelle fut leur surprise, à chaque morceau, ils se regardaient entre eux, voulant se dire, est-ce bien ce que nous entendons? Au trio des trois hommes, ils voulurent le déchiffrer eux-mêmes. Jugez de l'effet, ils étaient loin de s'y attendre. A mon tour, les

bras pliés, je les regardais avec commisération; enfin l'ouvrage reçu avec enthousiasme et à l'unanimité. On donna l'ouvrage à la copie, on fit des admirables décors; à la dernière scène on voyait la ville de Venise au fond, coupée de la terre ferme par la mer. C'était enchanteur! Quels jolis costumes, quels brillants et séduisants ballets! Tout réuni obtint un succès colossal.

Je donnai vingt-six mille francs à Niedermeyer pour la partition, et deux mille pour qu'il y fit les accompagnements de piano afin qu'il conservât toutes les finesses de l'harmonie. Je fis graver la partition avec orchestre et pour piano, je fis réduire tout l'opéra pour musique militaire, pour deux flûtes, pour deux violons : je fis faire des airs de piano par Henri Herz, par Jacques Herz, Konski, Lorenzo, Mocker, six airs de danse arrangés par Niedermeyer lui-même, tous ces morceaux à quatre mains, deux quadrilles par Jullien, deux par Musard, un par Fessy : on ne jouait que du *Stradella!*

Tel est le récit de Pacini : il prône fort l'ouvrage dont il était l'éditeur, et ce serait lui qui aurait imposé à l'Opéra la musique de Niedermeyer. Il donne son protégé comme étant alors complètement inconnu, et cependant il avait publié lui-même *la Casa nel bosco* représentée au théâtre royal italien : chez lui avaient paru le *Lac*, l'*Isolement*, etc., qui avaient déjà établi la réputation du jeune maître.

Nous ignorons comment, à l'Opéra, la direction Duponchel, qui venait de succéder à celle de Véron, choisissait les compositeurs dont elle voulait jouer

les œuvres; mais nous pouvons dire que le mémoire de Pacini, lui attribuant le mérite d'avoir découvert Niedermeyer en 1837, était adressé à ses héritiers pour appuyer la demande que le marchand de musique leur faisait de confirmer par un acte régulier la propriété du *Lac,* dont l'auteur lui avait remis le manuscrit de la main à la main et sans se réserver aucun avantage pécuniaire.

Notre père nous avait dit : « J'ai donné le *Lac* à Pacini, ne me doutant pas de sa valeur; si la publication n'avait pas réussi et qu'il m'en eût réclamé les frais, je n'aurais pas accueilli sa prétention; il a lancé mon œuvre, et si c'est à lui qu'elle procure de beaux bénéfices, ce n'est que justice. »

L'éditeur Pacini obtint donc immédiatement la reconnaissance de son droit à la propriété de l'ouvrage.

M. Richault, actuellement éditeur du *Lac* et fils du premier acquéreur de cette mélodie à la vente du fonds Pacini, auquel nous avons demandé quel était encore son tirage, nous a dit qu'après soixante-dix ans la vente atteint encore une moyenne régulière de plus d'un millier d'exemplaires par an. Il a ajouté que lors de l'acquisition faite par son père en 1866, le *Lac* fut estimé pour une valeur de vingt mille francs dans le prix payé pour la cession du fonds.

La première représentation de *Stradella* fut donnée à l'Académie royale de musique le vendredi 3 mars 1837 : des gens superstitieux auraient pu penser que ce jour devait porter malheur, car la seconde représentation, commencée le lundi 6, fut interrompue. Au milieu du premier acte, Mlle Falcon, gravement indisposée, se trouva dans l'impossibilité d'achever le duo que Léonor chante avec Stradella, et s'évanouit sur la scène. La troisième fois que fut joué l'ouvrage fut donc à proprement parler la seconde, et ce fut le lundi 13 mars, après le rétablissement de la première chanteuse.

Voyons les comptes rendus des journaux de l'époque, pour faire connaître l'accueil fait par la presse et le public à l'opéra de Niedermeyer, et au livret d'Émile Deschamps et Émilien Pacini.

Voici d'abord l'article du *Courrier des Théâtres*, n° 6647, 4 mars 1837 :

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Première représentation de STRADELLA, *opéra en cinq actes.*

On sait que le vénitien Stradella était à la fois grand chanteur et grand compositeur. Maître de chapelle au service d'un sénateur voluptueux, il se trouva son rival en amour, et son

rival préféré. Il s'enfuit à Rome avec la belle; le noble outragé l'y poursuivit et soudoya des assassins pour frapper Stradella. Le coup devait se faire au sortir de Sainte-Marie-Majeure, où le musicien avait chanté un motet de sa composition; ces hommes, en attendant l'heure, entrèrent dans l'église et peu à peu, touchés par la musique et la voix du chanteur, finirent par se laisser entraîner à un charme irrésistible, tellement que le poignard leur tomba des mains, et qu'ils avertirent Stradella du danger auquel il venait d'échapper et des poursuites qui le menaçaient encore. Il quitta Rome; on dit que plus tard il ne put se soustraire à la vengeance du patricien de Venise. Tel est le fait historique qui a servi de base à la fable du nouvel opéra. Voici maintenant comment les auteurs ont conçu et développé l'action de leur drame.

Premier acte. — Nous sommes à Venise, sur une place écartée, pendant une nuit de carnaval. Le sénateur Pesaro et son factotum Spadoni amènent une troupe de bravi pour forcer la maison de Léonor, jeune orpheline aimée secrètement de Stradella, et que le grand seigneur veut faire enlever. Cependant une sérénade arrive. C'est Stradella qui vient, avec ses élèves, chanter sous le balcon de sa fiancée. Léonor descend et tous deux conviennent de leur mariage et de leur départ pour le lendemain. Stradella, qui est dans la domesticité de Pesaro, ignore pourtant les projets de son maître, mais il craindrait d'amener sa Léonor dans le palais redoutable du voluptueux sénateur. Les deux amants se séparent et se disent à demain. Alors la place étant libre, l'enlèvement a lieu, malgré l'arrivée d'une patrouille, que des groupes de masques, ameutés par Spadoni, viennent agacer et entraîner dans leurs folies et leurs danses.

Second acte. — Il se passe dans le palais de Pesaro où Léonor vient d'être entraînée. Elle est seule et se demande où on l'a conduite. A un bruit de pas, elle se réfugie dans un boudoir voisin. Spadoni, suivi de marchandes de parures, apporte à Léonor les présents de son maître. Elle s'enferme et ne répond pas. Entrent Stradella et ses élèves. L'insolent factotum, jaloux du crédit et du talent du maestro, lui renouvelle durement, avant de sortir, les ordres du sénateur, qu'une séance de nuit retient à Saint-Marc : il s'agit de fléchir la belle inconnue par le charme de la musique. Stradella s'indigne de prostituer ainsi son art pour un nouveau caprice de son maître, et aux premières mesures d'un air qu'elle connaît, Léonor appelle Stradella qui, stupéfait, congédie ses élèves. Léonor s'élance vers Stradella en implorant son secours. Que faire? elle est gardée sévèrement. Cependant Stradella trouve un moyen de fuite; mais, au moment de leur évasion, rentre Pesaro, qui se flatte que la belle s'est déjà adoucie. Il ordonne à son chanteur de le laisser. Celui-ci reste, et lorsque le duc redouble ses instances auprès de Léonor, Stradella se déclare son rival. Fureur de Pesaro. Il tire son épée pour frapper l'audacieux. Mais Stradella, saisissant un pistolet, en menace le duc et protège ainsi la fuite de Léonor.

Troisième acte. — Les amants se sont réfugiés à Rome, où Stradella se dispose à chanter sa musique pour l'office du jeudi saint. Tandis qu'ils sont pleins de sécurité et d'espoir, Léonor rencontre Spadoni qui lui apprend que son maître arrive en qualité d'ambassadeur de Venise. Il a des ordres de Pesaro pour s'emparer de Stradella, mais il trouve plus sûr et moins cher de se débarrasser tout à fait de celui qu'il déteste, et il soudoie deux spadassins pour frapper Stradella au sortir

de Sainte-Marie-Majeure. Les bravi entrent dans l'église pour guetter leur victime. Mais, saisis et désarmés par la solennité religieuse autant que par le chant de Stradella, les stylets leur échappent, et Spadoni, déconcerté, sort de l'église en se promettant une nouvelle vengeance contre le musicien.

Quatrième acte. — Nous voyons la place du Capitole; le peuple s'apprête à décerner le triomphe à Stradella qui va s'unir à Léonor. Les fêtes, les cérémonies et les danses se succèdent. Stradella met le pied sur le pavois qui doit le porter au Capitole, quand Pesaro vient à la tête de sa garde dalmate réclamer le transfuge au nom de Venise. Résistance du peuple. La lutte s'engage, enfin on sépare les deux amants et les soldats emmènent Stradella.

Cinquième acte. — Nous voici de retour à Venise, dans une hôtellerie. Léonor se trouve au milieu d'une troupe de saltimbanques qui l'ont recueillie sur la route, et qui arrivent pour les fêtes auxquelles va donner lieu l'élection d'un nouveau doge. Stradella, en prison et sous le coup d'une sentence de mort, réussit à s'évader et vient rejoindre Léonor. Sur le point d'être repris par les sbires, on le déguise en saltimbanque. Forcé de prouver ce qu'il sait faire, il se met à chanter une chanson vénitienne, et sa voix, qui l'avait sauvé à Rome, le perd à Venise. Il est reconnu, on le saisit, lorsque le canon annonce que le doge est élu. Quel espoir! il a le droit de grâce : Paraît Spadoni qui vient dire que le doge élu n'est autre que Pesaro. Consternation.

Le décor change. Le peuple remplit la Piazzetta et le quai des Esclavons. Léonor éperdue supplie la foule d'intercéder pour son amant. Le doge paraît au milieu de son splendide cortège, tandis que Stradella passe, entouré des soldats qui

l'emmènent. La foule s'agenouille en criant : Grâce! Le doge cède aux vœux de tous et pardonne. Puis il reprend sa marche vers le *Bucentaure* pour ses noces avec l'Adriatique.

Il n'y a pas d'hésitation dans le succès de cet ouvrage. Le *libretto* est tout à fait dans les conditions de ce genre de travail; on y trouve de l'imprévu et du décousu, mais il n'y a pas de mauvais goût. La musique, autant qu'on en puisse juger à une première audition, est celle d'un homme qui sait et dont le talent dramatique a besoin de se mûrir par l'expérience. Trois ou quatre morceaux d'une belle facture seront encore plus goûtés par la suite. La mise en scène est splendide. Les auteurs ont été nommés : ce sont MM. Émile Deschamps et Émilien Pacini pour les paroles; M. Niedermeyer pour la musique. Décorations de MM. Feuchère, Diéterle, Despléchin et Séchan.

Dans son numéro du 19 mars, le *Courrier des théâtres* revient sur cet opéra :

L'opinion se forme sur la musique de Stradella et paraît lui être encore plus favorable qu'à la première audition. Le *chœur des bandits*, le *final* du quatrième acte, l'*air* de Nourrit qui le précède, et celui que chante le doge en terminant la pièce, sont autant de morceaux de nature à justifier de hautes espérances. Il est malheureux que ce dernier air, où respire un sentiment si juste de la situation et dont la facture est si large, soit chanté par Dérivis, acteur que rien ne touche et qui ne peut rien transmettre. Exécuté par une voix sûre, timbrée, légère dans sa gravité, qui s'appliquerait à être dramatique (tout opposée enfin à celle de Dérivis), cet air produirait une

grande sensation. Il passe, au contraire, sans qu'on le remarque, et c'est un malheur pour la pièce dont il fait le dénoûment musical. Le spectacle de Stradella est d'une beauté qui répond aux efforts du compositeur et mérite une part dans le succès.

La *Gazette musicale de Paris*, du 5 mars 1837, donne le compte rendu suivant, dont nous supprimons la partie relative au livret, suffisamment détaillé par le *Courrier des théâtres :*

M. Niedermeyer, auteur de la partition, s'était déjà fait connaître avantageusement à Paris par plusieurs compositions gracieuses, entre autres le *Lac*, de M. de Lamartine, morceau fort goûté dans les salons, et par un petit ouvrage intitulé la *Casa nel bosco* qui eut quelques représentations au théâtre italien. Son style est généralement clair, simple et gracieux, sans viser trop à l'originalité et à l'énergie. Il aurait dû, peut-être, se tenir en garde contre sa facilité, et chercher davantage à atteindre les formes grandioses, les accents passionnés, les harmonies vivement colorées, sans lesquels on ne parvient guère, à l'Opéra surtout, à émouvoir le public. Nous sommes, à cette heure, si blasés, si indolents, que les artistes doivent toujours tenir compte de l'espèce de léthargie où nous sommes plongés et ne pas s'attendre à nous en tirer sans quelques efforts pour arriver à l'imprévu.

La sérénade du premier acte et le dialogue suivant entre Stradella et sa maîtresse sont bien écrits pour les voix et d'un bon sentiment mélodique; on y retrouve trop de ces tour-

nures propres à notre temps. Ç'eut été le cas de chercher à reproduire les formes de l'époque reculée où se passe l'action, formes admirables, dont la tradition, grâce aux savants travaux de M. Fétis, n'est pas encore perdue. On pourrait appliquer ce reproche à la plupart des scènes où le musicien n'avait à peindre que les mœurs musicales de ses personnages. Le trio du second acte, entre Mlle Falcon, Nourrit et Dérivis, passe avec raison pour le meilleur morceau de l'ouvrage; la mélodie en est franche, l'expression vraie; tout y est à sa place, et au milieu, une modulation inattendue vient varier avec bonheur la teinte un peu uniforme de l'harmonie. La scène précédente, celle où Stradella retrouve sa maîtresse dans le palais du doge, est traitée un peu mollement; on n'y reconnaît pas ce mélange d'anxiété, de crainte, de joie et d'espérance, qui doit agiter l'âme des deux amants italiens, dont l'un est artiste, dans une entrevue si pleine de joie et de dangers; aussi les qualités contraires n'en brillent-elles que davantage dans le trio dont nous venons de parler. Un autre trio se fait remarquer par un mérite tout différent : c'est celui où l'envoyé du doge fait son marché avec les deux bravi, et surmonte peu à peu, à force d'or, leurs scrupules religieux et leur admiration pour le célèbre chanteur désigné à leurs coups. Ici, le caractère bouffe a été favorable au compositeur, que le poète, d'ailleurs, avait servi à souhait. Rien de plus spirituel et de plus animé que le dialogue de ces trois personnages; et dire que la musique n'en dépare pas les vers, c'est en faire un bel éloge.

Les couplets à boire que chante Levasseur (nous citons sans ordre) sont peut-être ce qu'il y a de plus original dans la partition; ils ont une physionomie tranchée, mordante même,

qui ne se manifeste pas ailleurs, et l'orchestre en est très bien écrit.

Nous aimons moins les airs de danse, que le compositeur semble avoir écrits à contre-cœur. Le saltarello, entre autres, est vraiment commun; il rappelle toutes les tarentelles données à l'Opéra depuis dix ans. Les chœurs aussi sont ternes et sans animation, bien que disposés avec intelligence, et toujours écrits d'une façon avantageuse à l'émission de la voix. L'air de Mlle Falcon a des défauts et des qualités analogues; elle le chante du reste avec une aisance admirable, et sa voix y domine l'orchestre sans le moindre effort. Nous n'avons pas bien compris l'intention du compositeur dans la scène des comédiens au quatrième acte; le bruit, dont il s'était montré sobre jusque-là, y devient tel dans l'orchestre que les choristes, assez nombreux pourtant, dont la scène est alors couverte, s'époumonnent en pure perte, et qu'il est absolument impossible de saisir le moindre son de leurs voix.

En somme, M. Niedermeyer, dans cet ouvrage, a fait preuve de beaucoup de talent; mais ce talent, à en juger par une première impression, se fut exercé probablement avec plus d'avantages sur un sujet moins vaste et plus en harmonie avec sa nature tranquille et ses douces habitudes. Le vêtement d'or et de soie dont M. Duponchel a recouvert le nouvel ouvrage ne le cède à aucun de ses devanciers en magnificence. Les décorations, parmi lesquelles nous signalons l'intérieur de Sainte-Marie-Majeure, sont du plus bel effet.

Pour l'exécution des rôles, nommer Mlle Falcon, Nourrit, Levasseur, Dérivis, Massol et Wartel, c'est dire qu'elle a été excellente. Les chœurs et l'orchestre n'avaient pas de grandes difficultés à vaincre cette fois; au moins, ont-ils fait preuve

d'exactitude et d'une attention soutenue, ce qui n'arrive pas dans tous les théâtres, en pareil cas.

Cet ouvrage a obtenu du succès; les auteurs ont été nommés au milieu des applaudissements.

Le 19 mars 1891, la *Revue musicale* ajoute :

La seconde représentation de *Stradella* a satisfait enfin, lundi dernier, l'attente des curieux désappointés : Serda remplaçait Levasseur dont l'indisposition, sans cette mesure, aurait trop ajourné l'Opéra nouveau. L'ouvrage a reçu le même bon accueil, a été l'objet du même jugement qu'à la première épreuve.

Dans *la Presse* du 6 mars, Frédéric Soulié, chargé du compte rendu des spectacles, et qui y jugeait aussi la musique, à cette époque où la part faite à la critique théatrale était moins large qu'elle ne l'a été plus tard par le développement du journalisme, apprécie en ces termes la partition de *Stradella :*

Dans un opéra, la grande affaire c'est la musique. Celle de *Stradella* est-elle d'une supériorité qui puisse faire pardonner au poême la froideur de l'action, et la fatigue d'une même situation reproduite pendant cinq actes? A cela nous répondrons : oui et non. Oui, en ce sens qu'il y a assez de morceaux remarquables dans la musique de M. Niedermeyer pour nourrir grassement un opéra en trois actes, pas assez pour en

sustenter cinq. Parmi ces morceaux, nous devons signaler particulièrement le final du premier acte, quand Stradella et les masques entourent en dansant les gardes de Venise et les forcent à se mêler à des folies de carnaval; au second acte, les couplets de Levasseur avec chœurs de femmes, et un duo entre Nourrit et Mlle Falcon, où se trouve un andante délicieux; au troisième acte, le trio des bravi, enfin au quatrième acte, le final de l'arrestation de Stradella, qui nous semble le plus large, le plus vigoureusement écrit de la pièce. A cela on peut encore ajouter la romance de Nourrit au premier acte.

Dans le même journal, au Courrier de Paris, qu'elle signait du nom de vicomte de Launay, Mme de Girardin raconte ainsi l'incident désagréable qui, par l'indisposition de Mlle Falcon, fit interrompre la représentation :

Oh, vous auriez bien ri lundi, si vous aviez vu la consternation des spectateurs de l'Opéra mis à la porte si impitoyablement, cette foule déconcertée descendant l'escalier, s'écoulant dans les corridors, s'agitant dans le vestibule, avant, bien avant l'heure où elle comptait voir se terminer ses plaisirs. Ces deux mille personnes disant toutes la même chose, ayant la même idée; deux mille personnes mystifiées à la même heure et du même coup; et puis, toute une soirée perdue, une parure inutile, un destin manqué. J'ai refusé un concert charmant, disait une femme. — Si j'avais su, disait une autre. — J'aurais bien mieux fait de rester chez moi, souffrante comme je le suis, disait une autre. — Que va-t-*il* faire? je ne *le* verrai

pas ce soir, disait celle-là. Et puis, toutes repartaient en chœur : Que c'est désagréable ! j'ai renvoyé ma voiture. Que faire? Les femmes qui étaient venues en fiacre, surtout, disaient cela très haut. Le fait est que la consternation était grande. Mlle Falcon porte malheur aux ouvrages qu'elle embellit de sa *présence*. Elle s'enfuit au troisième acte d'*Esméralda*, elle disparaît au premier acte de *Stradella!* Nous qui sommes superstitieux, nous ne la choisirions pas. Si fait, cependant nous la choisirions parce qu'il n'y en a pas d'autres : l'habile directeur nous forcerait à la préférer. Aussi pauvres habitués de l'Opéra, préparez-vous à jouir souvent du plaisir que vous avez éprouvé l'autre soir. Vous aurez une chanteuse et une danseuse : si l'une d'elles est en congé, pas de spectacle; si l'autre est malade subitement, on vous renverra chez vos parents, ou au Gymnase ou dans tout autre spectacle pour votre soirée.

Le contre-temps était fort désagréable pour le public, et quelle dut être la déception des auteurs! Plus tard, on fit apprendre les rôles en double : en 1837, un tel luxe de précautions était inconnu à l'Académie royale de musique.

Stradella fut la dernière création de Nourrit qui y obtint un grand succès. Quelque temps après, Duprez qui, dès 1836, avait été engagé à l'Opéra pour n'y débuter qu'après la représentation de *Stradella*, revint de Naples où il avait été créer le rôle d'Edgardo dans la *Lucia di Lamermoor*. La pré-

sence de Duprez qui, avant d'étudier les rôles qu'il devait jouer, assistait assidûment aux représentations, inquiéta Nourrit; il se rendait compte qu'il allait avoir à lutter contre un rival redoutable, et supputant les chances de cette lutte, il mettait tous les désavantages de son côté : « Duprez me connaît, écrivait-il, il m'a entendu et il vient à moi. Il ne me craint donc pas! Moi, je vais avoir à combattre un rival dont je ne connais pas la force. Duprez n'a rien à perdre; moi je n'ai rien à gagner. Que devenir si je suis vaincu! être le second! être le dernier! Ah! le poète a raison : »

Le trône est trop étroit pour être partagé!

Cette obsession envahit tellement l'esprit de Nourrit qu'il en perdit la tête, et un soir qu'il chantait Masaniello dans *la Muette*, à la vue de Duprez dans la loge du directeur Duponchel, il fut pris d'une crise de nerfs et ne put continuer son rôle qui fut achevé par Lafond.

Dès le lendemain, Nourrit donna sa démission; il alla à Naples d'où venait Duprez, et à la suite d'une représentation dans laquelle il crut voir le public mal disposé pour lui, il rentra affolé au logis où l'attendaient sa femme et ses enfants et il se jeta par la fenêtre.

Ces tristes détails sont consignés dans le livre de F. Halévy, intitulé : *Derniers souvenirs et portraits,* 1863. Nous en extrayons le passage suivant :

Le *Stradella* de M. Niedermeyer vint ensuite et le rôle de Stradella est le dernier que Nourrit ait créé. Il y a de beaux morceaux dans cet ouvrage, dont une anecdote bien connue, vraie ou supposée, a fourni le sujet. On raconte que Stradella attendrit par la beauté de son chant le cœur d'assassins soudoyés pour lui donner la mort, et qu'il fit tomber le poignard de ces mains habituées au crime. La scène principale, très bien traitée par le compositeur, très bien chantée par Nourrit, produisit un grand effet. Le trio des spadassins, écrit avec une habileté remarquable, souvent chanté dans les concerts, est vivement apprécié.

Après le départ de Nourrit, Duprez chanta le rôle.

La reprise de Stradella, dit la *Gazette musicale* du 2 juillet 1837, a eu lieu mercredi dernier devant un auditoire nombreux et attentif; dans la scène de l'Église, où il n'avait pas produit beaucoup d'effet le jour de la représentation de Mlle Taglioni, Duprez a enlevé la salle, et au dernier acte, après l'air que M. Niedermeyer vient d'y ajouter, l'admirable chanteur a été unanimement réclamé.

M. Duprez, toujours jeune dans sa verte vieillesse, a consigné dans une lettre toute récente ses souve-

nirs sur le rôle qu'il remplissait avec tant de charme et de talent :

... A peine arrivé à Paris et après des débuts heureux, Mlle Taglioni, quittant l'Opéra, y donna une représentation d'adieux. *Stradella* était nouveau, et je l'étais aussi; on me pria d'y chanter l'acte de l'Église et je m'empressai de l'apprendre. D'après son succès, le maître y ajouta un grand air d'une belle facture, et tout l'ouvrage fut repris avec un certain nombre de représentations. Malheureusement, il se trouvait en concurrence avec la résurrection de *Guillaume Tell* et la presque nouveauté des *Huguenots*. Les directeurs ne visent qu'à l'argent, et *Stradella* n'atteignait peut-être pas le chiffre des recettes des deux opéras rivaux. Le directeur crut devoir l'abandonner. Je l'ai d'autaut plus regretté que l'œuvre est belle, mélodique et dramatique. Elle a les éléments essentiels de toute musique, mélodie, harmonie et rythme, que les nouveaux remplacent aujourd'hui par une vaine science, orchestrale et bruyante :

Leur musique n'est plus que sonorité forte,
Que parfois, en criant, la voix humaine escorte.
Mais sans la mélodie, eh! qu'importe cet art!
C'est un bruit continu, diffus, confus, bavard,
Ennuyeux, fatigant comme une rapsodie.
L'opéra veut du chant et de la mélodie!

Triomphe donc, musique des Teutons!
Mais devant toi je tiens droite l'échine,
Je ne suis pas du troupeau de moutons
Et je suis fier de ma race latine!

Pardonnez-moi cette opinion tranchante. Mais je préfère la musique du temps de Niedermeyer à celle d'aujourd'hui.

On voit que le grand chanteur est demeuré fidèle à ses amours de jeunesse, rien en lui n'a vieilli, et son goût est resté ce qu'il était il y a quarante ans.

N'ayant aucune compétence musicale, nous ne discuterons pas son jugement sur la musique venue d'Allemagne, et nous nous bornerons à proclamer que l'opinion du public, dont nous faisons partie, place à la hauteur de leurs illustres devanciers les grands compositeurs français qui, durant ces dernières années, ont produit tant de chefs-d'œuvre sur nos premières scènes lyriques. A aucune époque, nous semble-t-il, la section de musique de l'Institut, que nous voyons composée, en 1891, d'Ambroise Thomas, Gounod, Reyer, Massenet, Saint-Saëns et Delibes, n'a réuni à la fois autant de maîtres dont les succès, glorieux pour notre pays, aient été aussi universellement répandus.

Nous avons reproduit tous les articles de critique sur *Stradella* que nous avons pu retrouver après les cinquante-cinq ans qui se sont écoulés depuis son apparition. Nous sommes fondé à former appel auprès des journalistes de l'époque d'une insinuation du *Dictionnaire* de Larousse. A la notice consacrée à Niedermeyer, on lit que « *Stradella* disparut dans une trombe de quolibets ». Nous ne savons si l'âge du rédacteur lui a permis de se reporter à ses souve-

nirs, et dans ce cas nous supposerons que sa mémoire l'a servi peu fidèlement; si son dire ne résulte pas d'une appréciation personnelle, nous pouvons affirmer qu'il n'a pas pris la peine de rechercher les comptes rendus du temps.

Les représentations de *Stradella* se succédèrent en 1837 et 1838.

A partir de 1840, l'opéra fut réduit en trois actes pour accompagner les nombreux ballets qui furent mis au répertoire : *La Fille mal gardée*, *Le Dieu et la Bayadère*, *Le Diable amoureux*, *Les Noces de Gamache*, *La Fille du Danube*, *La Péri*, *La Gypsy*, *La Jolie Fille de Gand*, *Le diable à Quatre;* il tint l'affiche jusqu'en 1845.

La moyenne des recettes pour l'opéra en cinq actes fut de six mille neuf cents francs, et pour la réduction elle fut de cinq mille cinq cents francs.

Le premier chiffre est fort beau, il atteint celui des douze premières représentations de *Guillaume Tell* qui est de six mille huit cents francs.

Ces sommes paraîtront très modiques en comparaison de celles, plus que triples, qui sont encaissées de nos jours. Il faut revenir à cinquante ans en arrière; à cette époque, d'après les romanciers du temps, un revenu qui serait plus que modeste aujourd'hui, était une fortune suffisante pour que celui

qui la possédait fût un *lion*, un *dandy*, eût cabriolet et cheval de selle, dînât au café de Paris et fréquentât l'opéra.

Vers 1840, le prix d'une stalle d'orchestre était de sept francs cinquante, une baignoire coûtait trente-cinq francs, et pour cinquante-quatre francs on avait une première loge. La valeur des places a été un peu relevée sous l'Empire : la stalle valait alors dix francs; tous les prix ont été augmentés de plus d'un tiers lors de l'installation dans le splendide monument de M. Garnier.

Tout était en proportion : le budget de l'Opéra n'était que de quinze cent à dix-sept cent mille francs. Les droits d'auteur étaient de cinq cents francs par soirée, à partager également entre le poète et le musicien; après quarante représentations, ils tombaient à cent francs. Les ouvrages les plus en vogue ne pouvaient atteindre leur centième qu'au bout de plusieurs années, et les droits de ces cent représentations donnaient un total de seize mille francs; la partition se vendait, il est vrai, de vingt à quarante mille francs, suivant le renom du musicien; mais le poète touchait un tiers de ce prix.

Le métier de compositeur n'était donc pas de ceux qui mènent à la fortune.

IV.

ENTRE DEUX OPÉRAS

En 1839, Niedermeyer publia deux grandes scènes lyriques et quelques romances. La *Revue musicale*, du 17 février, contient l'article suivant sur ces nouvelles productions :

M. Niedermeyer est un de ces écrivains élégants et purs en musique, dont nous parlions tout à l'heure. C'est donc à titre de bon harmoniste et de compositeur qui se distingue plus par le style que par l'imagination, que M. Niedermeyer vient de publier une ballade fantastique intitulée : *La noce de Léonor*. Les paroles de M. Émile Deschamps prêtent on ne peut mieux, il faut en convenir, au genre fantastique. C'est tout le personnel de l'enfer se livrant à la joie, à la musique, à la danse, pour célébrer la noce de cette pauvre Léonor qui s'est donnée au diable par excès d'amour, comme vous savez, ou comme vous ne savez pas. Il faut que M. Niedermeyer ait pris sur nature le galop infernal de Musard que le carnaval qui vient de finir a vu si souvent furieux, échevelé, délirant, hurlant, mirobolant, effrayant. Et d'abord, connaissez-vous rien de plus satanique que le ton de *fa* dièse mineur. Pour moi,

lorsqu'après avoir posé sur un *mi* dièse un accord de septième diminuée se résolvant sur un accord parfait mineur, et que superposant un *si* dièse sur un *ré* naturel bien ronflant, j'obtiens cette sixte augmentée si déchirante qui se repose momentanément sur l'accord de quarte et sixte, devient accord de septième dominante, et se résout enfin sur ce dernier accord de *fa* dièse mineur, j'avoue qu'un froid mortel me parcourt les veines. Qu'est-ce donc, lorsqu'avec toutes les ressources du rythme d'une valse infernale, un habile harmoniste, tel que M. Niedermeyer, emploie les cadences, sinon interrompues ou rompues, du moins les plus inattendues; les modulations les plus brusques, mais permises cependant; celle si crue, mais si pittoresque, de tomber sur la tierce majeure inférieure, comme par exemple de passer *ex abrupto* du ton de *fa* dièse majeur en *ré* majeur, ainsi que le fait l'auteur de *Léonor*, sur la dernière syllabe de ce vers : *tournons et bondissons!* Ces cris, ces sifflements de l'enfer, ces grincements de dents, ces rires de démons, ces chaînes lourdement traînées, ce bruit rauque de *cymbales et de clairons de fer*, comme le disent les paroles si dramatiques de M. Émile Deschamps, tout cela vous berce, vous frappe, vous étourdit, vous enivre d'un cauchemar qui est comme un souvenir de la bacchante des *Danaïdes*, de Spontini, de l'évocation du *Freyschütz* et de la danse érotique des nonnes de *Robert le Diable*.

Je voudrais pouvoir parler aussi longuement d'*Une scène des Apennins*, qui est fort dramatique. C'est encore de la musique scénique; on voit que M. Niedermeyer possède on ne peut mieux l'art de peindre avec des sons le mouvement matériel de la vie réelle et les passions qui agitent l'âme.

Ces deux publications sont accompagnées de deux autres

moins importantes; c'est le chant naïf et franc intitulé : *Que ne suis-je un comte!* et l'*Étrangère*. Cette dernière étincelle musicale, qui rentre dans la catégorie des romances, est d'une grâce charmante. Cette jolie pensée mélodique semble une perle enlevée de cet écrin de diamants, ayant titre : *Le comte Ory*, l'un des plus beaux fleurons de la couronne de Rossini. Il vous souvient sans doute de ce trio du second acte tout empreint de volupté : *A la faveur de cette nuit obscure*, etc. La romance de l'*Étrangère* offre la même couleur d'amour et de mystère : c'est le même dessin par triolets, la basse procédant avec la même élégance et la même régularité.

Nous signalons donc ces quatre œuvres de musique vocale au goût épuré des chanteurs de salon, mais surtout les deux premières qui sont écrites pour voix de basse, et qui, dites par Levasseur, doivent nécessairement porter une impression de terreur dans toute âme féminine. Cet effet en vaut bien un autre en ce moment, où la romance va où vont toutes choses, les feuilles de laurier et les feuilles de roses, vers l'oubli et le néant.

Dans le cours de l'année 1840, la société de musique vocale et classique fut fondée par le prince de la Moskowa et Niedermeyer, qui en partagèrent la direction.

Le but poursuivi était l'exécution de morceaux écrits pour les voix, sans accompagnement ou avec accompagnement d'orgue. Les œuvres choisies de préférence étaient celles des maîtres français, belges, italiens et allemands des XVIe et XVIIe siècles. Un article du règlement excluait la musique des auteurs

contemporains. Les soli et les chœurs, sous la direction de Carlini, Vera, Dietsch et Vogel, et en dehors de quelques rares artistes de profession comme chefs d'attaque, étaient chantés par des amateurs. Tout souscripteur, exécutant on non, devait être accepté par un comité de dames patronnesses composé des duchesses d'Albuféra, de Coigny, de Gramont, de Massa, de Poix, de Talleyrand, des princesses de Beauvau, de Craon, de la Moskowa, et des comtesses de Lobau, Merlin, de Noailles et de Sanwich.

Les concerts avaient lieu à la salle Sainte-Cécile, et l'élite de la haute société s'y pressait; les uns venaient pour prendre part à l'exécution et les autres pour l'écouter.

Les morceaux choisis dans l'œuvre des anciens maîtres ont été publiés dans un recueil de onze volumes, gravés avec le plus grand soin, accompagnés d'une notice sur l'auteur, et d'indications propres à en assurer la bonne interprétation. Ce recueil fort recherché des amateurs, est presque introuvable aujourd'hui: il contient des compositions de plus de quarante maîtres anciens, entre autres de Palestrina, Lotti, Clément Jannequin, Orlando de Lassus, Vittoria, Marcello, Scarlatti, Stradella, Bach, Haydn, Haendel, etc.

Niedermeyer se chargea du soin de rechercher ces morceaux; il en harmonisa quelques-uns, et écrivit quantité de notices; il présidait aux répétitions, s'efforçant d'obtenir un ensemble parfait, et aux jours de concerts, il remettait le bâton au prince de la Moskowa, qui se faisait un plaisir de diriger les chœurs.

La vogue de la *Société de la Moskowa*, c'est le nom qu'on lui donnait dans le monde, dura trois ans; puis il arriva ce qu'il advient de toute réunion mondaine : le feu sacré s'éteignit, l'entrain diminua avec l'enthousiasme, et la société fut dissoute avec un déficit assez important à la charge des deux fondateurs.

Dès 1836, Niedermeyer s'était définitivement fixé à Paris, qu'il ne quitta plus que pour des villégiatures annuelles à Maisons-Laffitte, à Saint-Germain et à Passy, où l'entraînait son goût pour la campagne, et son amour des longues courses dans les bois. A cette époque, les environs de Paris avaient encore un caractère agreste, et même le bois de Boulogne offrait des charmes aux promeneurs solitaires.

Ces séjours aux champs n'excluaient pas les voyages; la Suisse ne fut pas totalement négligée, le maître y retournait assez fréquemment; c'étaient

alors de longues excursions dans la montagne, des ascensions aux glaciers, et d'aventureuses navigations sur le lac Léman, la barre dans une main, l'écoute de la voile dans l'autre, avec un serviteur ou quelquefois un ami pour matelot.





V.

MARIE STUART

Vers la fin de l'année 1843, la direction de l'Opéra, qui était alors entre les mains de M. Léon Pillet, remit à Niedermeyer le livret de *Marie Stuart*.

La partition fut achevée en moins d'une année, et la première représentation eut lieu le 6 décembre 1844, en présence du roi Louis-Philippe, qui fit appeler l'auteur de la musique, et lui remit la croix de la Légion d'honneur. Le souverain, aux mœurs bourgeoises, était peu sensible aux beautés de l'art, mais la romance des *Adieux*, si touchante et si plaintive dans ses accents d'amour pour le beau pays de France, l'avait attendri, et il voulut tenir compte à l'artiste de la douce impression qu'il avait éprouvée. Le public avait vu la reine Amélie pleurer d'émotion, et après avoir salué la loge royale d'une patriotique ovation, il rappela Mme Stolz, et la romance fut répétée au milieu d'un immense enthousiasme.

Quelques années plus tard, la famille royale était

fugitive et s'embarquait furtivement à Trouville, pour un exil douloureux et sans retour. Plus heureuse était la reine d'Écosse quand, s'éloignant avec regret de la cour de France, elle allait occuper un trône qu'elle ne soupçonnait pas être entouré de périls.

Le sujet dont M. Théodore Anne tira les cinq actes de l'opéra est trop connu pour que nous ayons à reproduire l'analyse de la pièce, et, nous ne donnerons, des feuilletons de l'époque, que la partie de critique musicale.

Voyons d'abord le *Courrier des théâtres* du 8 décembre 1844 :

Belle a été la représentation d'avant-hier soir à l'Opéra, où les amateurs privilégiés étaient réunis non pour juger, car on ne juge pas si vite une œuvre telle que *Marie Stuart,* mais pour y puiser les notions premières qui serviront à l'apprécier plus tard. Le poëme seul, parce que la curiosité et l'intérêt qu'il inspire ont été à l'instant saisissables, peut être l'objet d'éloges donnés avec discernement. Il est mené avec toute la solennité que commandait le sujet, sans lenteur pourtant, et de manière à rendre l'histoire dramatique, ce qui ne lui arrive pas toujours. Les vers en sont écrits avec sentiment, avec une simplicité noble, qui leur prête beaucoup de charme. Le talent de M. Théodore Anne, l'auteur du *Guerillero*, a visiblement fait un grand pas, nous l'attendons plus loin encore.

Le danger que courait le musicien était l'uniformité de la

couleur; la vie des personnages de la pièce en a une particulière, tendre, mélancolique, chevaleresque, et qui se fond dans des nuances politiques, amalgame difficile à soumettre aux conditions de la musique. M. Niedermeyer ne s'en est pas effrayé, et l'événement a prouvé qu'il avait bien fait. Sa partition est riche de mélodie et fraîcheur. La romance qui termine le premier acte, la villanelle du second, qui ont été bissées, la scène de la table, celle de Murray, le chœur des conjurés, le morceau du page, et la sombre et mystérieuse entrevue du dernier acte, sont autant de motifs d'éloges que personne ne contestera. S'il s'y trouve quelques longueurs, elles ont peu d'importance, et sans doute, en ce moment, leur suppression est opérée; le notable avantage qu'elles présenteront est que le spectacle finira plus tôt. L'ouvrage chanté par Baroilhet, Levasseur, Gardoni, Mme Stolz, Mme Dorus-Gras, Mlle Nau, Mme et Mlle Méquillet, se rehaussait encore dans l'opinion du public qui a fait à chacun sa part, avec une entière impartialité. La danse nous ramenait Mlle Adèle Dumilâtre, que Londres vient d'applaudir à l'instar de Paris, et pour que le pas fût sans reproche, c'est Mlle Sophie Dumilâtre qui était le partenaire de sa sœur; toutes deux y ont été parfaites. On compte dix décors dans *Marie Stuart* et de nombreux costumes très bien disposés; en sorte que rien ne manque aux éléments d'un succès qui ne fait encore que poindre, mais dont les rayons ne tarderont pas à envahir l'atmosphère musicale.

Passons à la *Gazette musicale* du 8 décembre :

... Le compositeur est pour beaucoup dans le succès incontesté qu'a obtenu *Marie Stuart*. Le faire de M. Nieder-

meyer est, on le sait, fin, élégant, et bien senti; il excelle à peindre les vagues rêveries de l'âme; son style est plein de distinction. Si parfois il manque de force, d'énergie et d'éclat, son inspiration mélodique part du cœur; elle est vraie, et cette fois il s'est montré plus passionné qu'il ne l'avait été précédemment dans sa mélodie et dans son orchestre, toujours riche et abondant sans confusion. Son ouverture, surtout, réunit ces qualités qui deviennent de plus en plus rares par le temps de féroce instrumentation qui court.

Dès la première scène, M. Italo Gardoni, jeune ténor italien, qui s'est bien vite francisé, a chanté une romance assez jolie, qui rappelle, par la situation seulement, celle de Raoul de Nangis, dans *les Huguenots*. Ce n'est pas dans cette romance que le débutant s'est fait remarquer, mais dans le joli duo qui suit, et qu'il chante avec la reine, surtout lorsqu'il dit à Marie Stuart :

> Ah! dites-moi qu'un jour votre âme
> Pourra répondre à mon amour!

Le jeune ténor accuse là un *la* plein de force, d'éclat, d'aisance et de charme qui vaut mieux que tous les *do* de poitrine, qui font que l'auditeur a mal à la sienne propre, comme le disait Mme de Sévigné, quand il lui voit faire tant de pénibles efforts pour lui plaire.

Un joli chœur : *Partons, mylord, à cheval, à cheval!* imitatif et bien mouvementé, bien dialogué pour les voix, se fait entendre avec l'archet de M. Habeneck qui frappe un peu trop souvent son pupitre pour l'illusion scénique. Ce chœur est un galop, mais non un galop Musard. L'orchestre en est charmant, et Mlle Nau, en page, s'y dessine d'une manière agréable

par une jolie vocalise qui domine la masse chorale. Ici se trouve la douce élégie des regrets sur les vers de Marie Stuart, quittant la France. Cela est doux, suave, d'une mélodie pleine de mélancolie, dite avec un grand art par Mme Stolz.

Le second acte commence par un bon duo entre Baroilhet-Murray et Bothwell-Gardoni; puis vient un bel air chanté par le premier qui se dévoile à lui-même toute son infâme politique. Baroilhet s'y montre, comme à l'ordinaire, excellent chanteur et bon comédien. Un beau morceau d'ensemble en *mi-mineur*, dit par Darnley, Ruthwen et ses complices sur lequel revient le motif de l'ouverture; une jolie sicilienne chantée par Mlle Nau, enfin une villanelle délicieuse dite par Marie, Bothwell et le page, terminent musicalement ce second acte. On a fait répéter cette villanelle empruntée à l'Écosse.

Le troisième acte offre un bel ensemble de conjurés chantant sans accompagnement: cela est large et beau; puis vient un duo entre Marie et Bothwell, morceau plein de grâce et fort bien chanté par Mme Stolz et Gardoni. Compositeur et chanteur se doivent mutuellement des félicitations.

Le quatrième acte commence par un duo de scène entre le gouverneur du château de Loch-Leven, Hamilton, le page et une suivante de la reine, morceau bien fait, mais qui ne brille pas par une grande variété d'idées. La scène d'abdication forcée est belle et grandiose, sous le rapport dramatique et musical. Walter Scott a bien inspiré le poète et le compositeur. La fameuse entrevue des deux reines au cinquième acte n'est pas moins belle, dramatiquement et musicalement. Les unissons puissants, les crescendo sur pédales y produisent de beaux et grands effets; n'était encore l'archet de M. Habeneck, marquant trop la mesure dans tout cela. Au reste, nous

reviendrons sur cette importante partition, sur les acteurs et sur le débutant qui a joué et chanté de manière à se faire adopter tout d'abord par le public dont les encouragements vont sans doute aller *crescendo*.

Mme Stolz a été gracieuse, noble, fière, touchante dans le rôle de Marie Stuart, et elle l'a chanté avec autant d'inspiration lyrique que de pureté et d'expression.

L'ouvrage est monté avec un luxe éblouissant de costumes et de décorations qui ne peut qu'ajouter et contribuer au succès de la pièce.

Le *Moniteur universel* du 11 décembre 1844. sous la signature H. P., rend compte de la représentation de *Marie Stuart*. Nous passons encore l'analyse de la pièce et en arrivons à l'appréciation de l'œuvre au point de vue musical :

La partition fait aussi beaucoup d'honneur à l'auteur de *Stradella;* plusieurs parties témoignent d'un progrès réel dans l'art d'écrire de ce compositeur. Les morceaux d'ensemble sont en général écrits de main de maître. Les voix y sont merveilleusement développées, et l'orchestre y est disposé d'une façon très brillante. Mais M. Niedermeyer a, comme l'on dit, les défauts de ses qualités; sa mélodie, toujours marquée du cachet du bon goût, de l'élégance et de la distinction, manque souvent de vigueur, de mouvement et de liberté!

Aussi, le premier acte qui offre une succession de morceaux d'une facture charmante, notamment deux romances, celle du ténor et celle des adieux de Marie Stuart, est-il un peu froid,

ne ravive-t-il pas assez l'attention par des jets imprévus, échappés aux voix ou à l'orchestre. Le second acte, de tous points le plus heureux, par la cavatine du baryton, par un chœur d'orgie, avec couplets, par une vocalise gracieusement placée dans la voix de Mlle Nau, le page, est terminé par une villanelle à deux voix (en quatuor au refrain), dont un des motifs, d'origine ancienne, serait de Rizzio lui-même, délicieux nocturne dans lequel la phrase de ténor est surtout d'un ravissant effet.

Le troisième acte contient le plus beau chœur de la partition; un duo qui le suit entre ténor et femme ne se recommande que par quelques jolies phrases; l'ensemble en est froid. Les airs du *masque*, c'est-à-dire du divertissement, sorte de mystère chorégraphique ayant pour sujet le triomphe d'Esther, ont une couleur rêveuse et sentimentale qui contrarie le caractère exultant propre à la danse.

Dans le quatrième acte, le musicien a jeté, au milieu de trois morceaux d'ensemble remarquables par la beauté de leur style et la variété de leur coupe, un joli trio de fuite, qui, comme celui de *Dom Sébastien*, n'est pas suffisamment approprié à la situation du drame.

Un air à roulades signale l'entrée en scène de Mme Dorus-Gras, *Élisabeth*. Au cinquième acte, la scène de l'entrevue, morceau capital de l'ouvrage, aurait dû, ce nous semble, être encadrée dans un duo de scène comme celui du quatrième acte des *Hugenots*. Le musicien a compris autrement cette partie de son œuvre; il a traité avec beaucoup de soin la déclamation, et a déplacé le mouvement, l'intérêt, les transportant dans l'orchestre.

Ce que tout le monde répète avec plaisir, c'est que, dans cet

ouvrage qui comprend les sujets principaux de la troupe, à l'exception de Duprez, l'exécution est parfaitement belle et soutenue.

Suit une appréciation favorable au talent des artistes Mlle Nau, Gardoni, Mme Stolz, Baroilhet, Latour, Levasseur. L'article se termine ainsi :

Il ne manque d'ailleurs à *Marie Stuart* aucun des éléments accessoires de succès, à savoir un gracieux divertissement avec les meilleures danseuses, Mlles Adèle et Sophie Dumîlatre, et aussi Mlles Fleury et Mabille, de beaux décors et une riche mise en scène.

Dans *la Presse* du 9 novembre, après avoir raconté le sujet de la pièce, Théophile Gautier juge ainsi l'œuvre musicale :

Le compositeur auquel ce livret a été confié est M. Niedermeyer, musicien plein de science et de chant, qualités qui ne s'excluent pas, auteur d'une mélodie dont la popularité a été immense, il y a quelques années, et de *Stradella* où se trouve un des meilleurs duos bouffes qui existent.

M. Niedermeyer a fait sur *Marie Stuart* une musique pleine d'art, de science, de grâce, et de mélodie. L'orchestre et les accompagnements sont traités avec un soin délicat, une finesse et une élégance rares. Tout annonce le musicien consommé. Que manque-t-il donc à M. Niedermeyer? — Du style, de la force? — Il en a — quoi donc? — Un peu de désordre, un

peu de fougue, et pour trancher le mot, un peu de brutalité. Oui, c'est là ce qui manque à ce grand artiste et à ce grand théoricien. Le théâtre est ainsi : il veut de temps en temps des touches violentes, des couleurs crues et tranchées. On ne doit pas s'y trop préoccuper des transitions et des ménagements; ce qu'il ne peut dénouer, il le coupe.

Ce reproche que nous adressons à M. Niedermeyer n'empêche pas la partition de *Marie Stuart* d'abonder en motifs heureux, en morceaux excellents et d'ordre supérieur. Chaque audition en révélera de nouveaux.

A la première représentation, on a déjà remarqué la romance d'amour, si bien chantée par Gardoni :

De nos dames de haut lignage
Sans parure est le maintien.

et les adieux de Marie Stuart.

Mais pourquoi les auteurs n'ont-ils pas conservé le texte historique, les paroles si naïves et si touchantes :

Adieu, plaisant pays de France,
O ma patrie,
La plus chérie,
Qui a nourri ma jeune enfance!
Adieu, France! Adieu mes beaux jours!
La nef qui disjoint nos amours
N'a eu de moi que la moitié.
Une part te reste... elle est tienne;
Je la fie à ton amitié
Pour que de l'autre il te souvienne.

On a aussi fort applaudi un duo entre Bothwell et Murray, une délicieuse villanelle qui a obtenu les honneurs du *bis*, un trio d'une excellente facture, un bel air de Marie Stuart, et beau-

coup de motifs très heureux, appréciés au vol et que nous ne pouvons désigner plus précisément.

La teinte générale est, peut-être, un peu triste. Il est vrai que l'existence de Marie Stuart n'offre rien de bien gai; mais, cependant, il y avait un contraste à ménager entre la mélancolie légère et presque souriante des premiers actes, et le sombre désespoir des derniers. Nous savons que Marie Stuart a eu la tête coupée, et ce col frêle et blanc est inséparable pour nous d'une hache à l'éclair sinistre, et d'un billot recouvert de velours noir. Mais elle-même et les contemporains ignoraient ce sinistre dénoûment.

Dans l'opéra tout le monde a trop l'air de savoir dès le commencement que Marie Stuart est vouée à l'échafaud, et se sert de ce prétexte pour abuser du mode mineur. L'amour du comte de Bothwell qui, en réalité, épousa la veuve d'Henry Darnley, nous semble aussi trop langoureux et trop plaintif, ou, du moins, telle est notre impression première et générale.

Le ténor Gardoni est un beau et grand jeune homme. Sa voix est étendue, facile, sympathique et d'une grande fraîcheur; il vocalise avec beaucoup de légèreté, et chose remarquable pour un Italien, il a peu d'accent et prononce d'une façon très nette. Ce jeune ténor a réussi complètement, et l'on ne peut que féliciter l'Opéra de cette acquisition.

Madame Stolz a fait des progrès comme chanteuse : sa voix a pris de la souplesse et de la douceur; elle module plus facilement, et soutient mieux la note; son énergie accoutumée ne lui a pas fait défaut aux endroits dramatiques.

Levasseur, Baroilhet et Mme Dorus ont rempli avec talent des rôles nécessairement épisodiques.

Les décorations, au nombre de dix, sont fort belles.

Une appréciation, dont la partialité pourra être suspectée, car elle émane d'un des plus intimes amis du compositeur, est contenue dans la lettre que lui écrivait, après l'audition de l'opéra, le prince Napoléon de La Moskowa, bon musicien et auteur de deux opéras comiques, le *Cent Suisse* et *Yvonne*.

Je vous écris encore sous le charme de votre adorable partition. J'ai entendu hier *Marie Stuart* depuis la première note jusqu'à la dernière. J'avais été bien désolé, comme vous pouvez croire, de n'avoir pu assister à votre première représentation; aussi, arrivé à Paris de la veille, j'étais à l'Opéra le lendemain. Je n'ai pas dîné hier pour vous bien entendre.

Maintenant, voulez-vous savoir ma pensée *en fait*. C'est que vous avez un immense succès, qu'artistes, instrumentistes, direction, musiciens, dilettanti, les femmes, les femmes surtout, sont enchantés, ravis de votre musique. Le *profanum vulgus*, qui ne se décide qu'après tout le monde, vous arrive déjà, et vous arrivera, soyez en sûr; ce sera un mémorable succès de l'académie royale de musique.

Je vous en réponds, vous devez être content, car je le suis énormément pour vous. Cette pièce fera de l'argent, elle est appelée à une très longue existence.

Maintenant, *en droit*, c'est ravissant, délicieux. Cela vaut mieux que tout ce que vous avez fait; vous vous êtes élevé de cent pieds au-dessus de vous-même. J'ai pleuré comme un enfant à la fin; le retour de votre délicieuse mélodie doit prendre sur les nerfs de tout le monde.

Je n'ai entendu qu'une fois tout cela, mais malgré le plaisir

que votre musique m'a causé, j'ai prévu le plaisir ultérieur, et c'est là le cachet de la bonne musique. Oh! que vous avez été heureusement inspiré, mon cher Niedermeyer, et cependant vous aviez bien peu de temps à vous, et une perte douloureuse est venue vous affliger pendant ce court espace de temps.

Je crois pardieu bien que les chanteurs sont contents! vous les faites briller tous : chacun d'eux a son succès. Il n'y a que Levasseur qui ait un succès de cuirasse et Mlle Méquillet une robe de satin d'un vert admirable. Mais l'air de Baroilhet, je le mets au niveau de tout ce que je connais de mieux, et les vocalises de Mlle Nau, et son contrepoint de la villanelle de Rizzi, et les chœurs!

Je n'ai pas le temps de vous énumérer et je garde la romance de Marie Stuart pour la bonne bouche. Mme Stolz chante et joue admirablement; je suis très content de tout le monde. Gardoni se ménage trop dans le medium, ce n'est pas lui qui a fait votre succès. Mme Dorus chante faux quelquefois, et les chœurs ne savent pas encore leurs parties. Dans quatre ou cinq représentations, surtout si ce froid affreux n'enrhume pas toutes vos voix, cela ira bien mieux encore. Nous recauserons en détail de tout cela; je veux rentendre *Marie Stuart*, tant que je pourrai.

Encore donc bravo; croyez bien que je ne suis pas influencé par mon affection pour vous; je vous parle en âme et conscience...

L'opéra de *Marie Stuart* resta au répertoire depuis le mois de décembre 1844 jusqu'au mois de février 1846, et la moyenne des recettes s'éleva à quatre mille neuf cents francs par représentation.

La critique allemande a eu aussi l'occasion de prononcer son jugement sur *Marie Stuart*, cet opéra ayant été mis au répertoire au théâtre royal de Stuttgard, où il fut joué pour la première fois le 17 novembre 1877.

A cette époque, l'école Wagnérienne était à l'apogée de son succès en Allemagne, et nous éprouvâmes quelque étonnement d'apprendre par MM. Choudens, éditeurs de la partition, la demande qui leur avait été adressée par l'intendant du théâtre royal, d'autoriser une traduction du poème et de fournir toutes les parties d'orchestre et de chant, avec les documents nécessaires pour la mise en scène.

Nous étions trop enfant lors des représentations de *Marie Stuart* à l'académie royale de musique pour y assister; le désir bien naturel de voir et d'entendre cet ouvrage, même sur une scène étrangère, et dans une langue inconnue, nous fit entreprendre le voyage de Stuttgard. Nous vîmes la première représentation en simple spectateur, n'ayant à nous immiscer en rien dans une affaire qui ne regardait que les éditeurs, propriétaires de la partition.

Cependant notre présence fut connue, et l'accueil que nous reçûmes fut plus que courtois; les applaudissements, avec quelques rappels après les principaux morceaux nous donnèrent la satisfaction de

voir l'opéra de *Marie Stuart* apprécié et goûté par un public difficile et épris d'un genre de musique tout différent.

Après notre départ, l'intendant des théâtres nous fit parvenir les comptes rendus de la pièce :

Moniteur du royaume de Wurtemberg, 21 novembre 1877. — L'opéra de *Marie Stuart* n'est pas une nouveauté! Pour en comprendre la portée, il faut remonter à l'époque où il a paru. La mode était alors aux opéras historiques où Meyerbeer a excellé. Louis Niedermeyer, né à Genève en 1803, est de l'école de Meyerbeer; il a fait son éducation musicale à Naples, il a séjourné à Bruxelles et à Paris, et est mort dans cette dernière ville en 1861. Parmi ses opéras (*Il Reo per amore*, *Casa nel bosco*, etc.), c'est *Marie Stuart* qui a eu le plus de succès. Cet opéra a été donné souvent à l'opéra de Paris. Stuttgard est la première ville allemande où un opéra de Niedermeyer ait été donné. Jusqu'ici le nom de ce compositeur était peu répandu en Allemagne; on ne connaissait que le *Lac*.

Dans *Marie Stuart*, on sent l'influence de la musique italienne : cela fait un effet un peu banal, par exemple à l'entrée du page au premier acte, et à l'ensemble qui suit le duo du troisième acte. D'autre part l'opéra contient souvent des mélodies d'un très grand charme et d'une grâce harmonieuse qui gagnent le cœur de tout auditeur impartial. Tel l'air touchant de « Adieu, ma belle France », qui revient plusieurs fois travaillé *con amore :* les vocalises du page, le duo de Bothwell et Marie, l'air à boire du deuxième acte, entre autres, sont des perles musicales pleines d'attraits. L'air d'Élisabeth est un

excellent air de bravoure. Pour les grands effets dramatiques, le compositeur n'a pas tout ce qu'il faudrait. Pourtant, il est dramatique dans les duos (Marie et Bothwell), acte troisième, entre les deux reines, acte cinquième, dans l'ensemble qui au deuxième acte succède à l'orgie et dans le beau sextuor du quatrième acte.

Le librettiste a ménagé les effets les plus variés, les décors sont superbes et font honneur au peintre de la cour, M. Schwedler. Les costumes sont parfaits.

Mlle Löwe a trouvé en Marie Stuart un de ses meilleurs rôles, elle a été rappelée plusieurs fois. Bothwell a été excellemment interprété par M. Uko. Madame Hanfstängl-Schroeder a chanté avec maestria; elle aurait pu se grimer plus modérément. Mlle Säger, le page, a été satisfaisante. MM. Schutky, Bertram et Pockh ont bien tenu leurs rôles. Louons M. le maître de chapelle de la cour, Abert, le machiniste de la cour, l'orchestre et les chœurs.

Cet opéra a gagné la faveur du public et demeurera longtemps au répertoire.

Autre article du *Mercure de Souabe*, en date du 21 novembre 1877. Après une dissertation sur le livret et la difficulté de résumer en une soirée la vie de Marie Stuart, on lit :

Niedermeyer est un nom si allemand qu'il faut pardonner au public d'avoir cru en partie qu'il allait entendre de la musique allemande. Il est donc nécessaire de dire que Louis Niedermeyer est né à Genève, et a passé la plus grande partie de sa vie à Naples et à Paris. Il importe aussi de dire qu'il a vécu de 1803

à 1861 et que, parmi beaucoup d'autres compositions, il a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels *Marie Stuart* a eu un très grand succès. C'est donc de la musique italienne avec quelques parties françaises. Le point capital est que la mélodie qui flatte le plus l'oreille et est répétée dans tout l'opéra contient une apothéose de la France, et devait donc doublement charmer un public parisien.

Il y a plusieurs endroits agréablement tournés dans l'opéra, comme le duo du deuxième acte, et la villanelle. Au cinquième acte vient à propos un grand air de bravoure, que Mme Hanfstängl a admirablement dit. Le quatrième acte atteint les hauteurs de la musique dramatique, mais parfois le compositeur saute du style d'église à des airs de valse.

M. Abert a fait étudier la pièce avec soin, etc.

Voici encore l'appréciation du *Journal de Stuttgard* du 21 novembre :

Marie Stuart, grand opéra en cinq actes, de Théodore Anne, musique de Louis Niedermeyer, a été donnée dimanche soir pour la première fois à notre théâtre royal et a été reçue chaleureusement par le public qu'elle a su intéresser et captiver pendant les trois bonnes heures et demie qu'elle a duré. Si le compositeur ne suit pas une très grande allure, si sa musique n'est pas transcendante, elle est pleine de grâce et de variété et elle sait pénétrer jusqu'à notre cœur par une agréable et mélodieuse flatterie. Nous n'avons qu'à rappeler le charmant motif final du premier acte, « Adieu, belle France » qui accompagne tout l'opéra et devient vraiment saisissant dans la scène d'adieu du dernier acte par la façon discrète et pleine de goût dont

l'auteur la traite. On ne peut contester au compositeur l'esprit, le goût et le discernement. En résumé la musique, surtout les chœurs, et aussi le libretto, nous ont beaucoup rappelé Meyerbeer. Comme chez Meyerbeer, c'est de l'histoire mise en musique.

Mlle Löwe s'est surpassée dans le rôle de *Marie Stuart*, etc.

En résumé, pour les critiques allemands, *Marie Stuart*, bien accueillie par eux d'ailleurs, est de la musique italienne. On voit du reste, par les articles reproduits que pour ses compatriotes, Meyerbeer est aussi un Italien, quoiqu'ayant fait son éducation musicale à Darmstadt et à Vienne.



VI.

SÉJOUR A BOLOGNE

PREMIÈRE MESSE SOLENNELLE

Après avoir monté *Marie Stuart*, l'Académie royale de musique voulut donner un nouvel ouvrage de Rossini. Depuis *Guillaume Tell*, le grand maestro n'avait produit aucune œuvre, et la direction Pillet, qui a été si critiquée à l'époque, se montrant soucieuse de satisfaire le public, était en instances auprès de Rossini retiré à Bologne, pour avoir un opéra de lui. Mais le sublime paresseux se complaisait dans son indolence, et se refusait à entreprendre le travail qu'on lui demandait. Tout ce qu'on put obtenir fut l'adaptation à un opéra français de musique empruntée à la *Donna del lago* et à *Zelmire*, et encore ne voulut-il entreprendre lui-même la besogne de coudre les uns aux autres les morceaux qui devaient accompagner le livret : il proposa au directeur et aux poètes, MM. Gustave Vaëz et Alphonse Royer, de confier à Niedermeyer la confection musicale de l'opéra, si non nouveau, du moins transformé.

Une telle entreprise était peu du goût du musicien qu'on sollicitait de l'accomplir; cependant il était dévoué à M. Pillet, et il avait une reconnaissante affection pour Rossini; celui-ci insistait auprès de lui, lui écrivant qu'il ne voulait remettre qu'à lui le soin de mener à bien le *pasticcio*. Niedermeyer se flatta de faire sortir le maître de son indolence et de l'amener à composer les morceaux nécessaires pour compléter la partition, et il partit pour Bologne. Il se faisait illusion, et il ne put arracher aucun travail sérieux à Rossini, absolument indifférent à sa gloire, et fort occupé de son mariage avec Mme Pélissier; force fut de se contenter de constituer un opéra avec de la musique déjà faite pour d'autres paroles; c'est à peine si le maestro dont l'œuvre devait être jouée devant un public autorisé à la pressentir digne de ses devancières, consentit à donner quelques avis sur la besogne faite pour unir les unes aux autres les différentes scènes de la pièce.

Niedermeyer écrivait à Paris :

Il est malheureusement vrai que Rossini n'a rien fait et ne veut rien faire de nouveau; il est dans les embarras d'un double déménagement, changeant à la fois de maison de campagne et de maison de ville, et cependant il veut me voir tous les soirs. Il est toujours prêt à me donner le temps que je lui

demande pour notre travail, et il me fournit des morceaux anciens, mais inconnus à Paris.

Je crois qu'il a envie de faire un ouvrage nouveau pour l'opéra, mais il veut auparavant sonder les dispositions du public français par une pièce arrangée, à laquelle il se réserve de ne pas attacher d'importance si elle ne réussit pas... Je ne comprends pas que vous vous occupiez de méchants articles de méchants journaux. Rossini est content, et il le dit hautement. Qu'importe qu'un ci-devant homme d'esprit comme ce pauvre Castil Blaze se moque de la cuisine que je fais à Bologne, puisque c'est à la demande du maestro que je m'en suis chargé et qu'il la trouve de son goût...

... A part les relations avec Rossini qui est parfait pour moi et pour mon collaborateur M. Vaëz, Bologne n'a rien d'attrayant, et j'ai hâte d'avoir terminé mon travail. Il y a sympathie complète entre la police de Bologne et moi. Le directeur de la police a la bonté d'envoyer fort souvent chez nous pour savoir si nous ne partirons pas bientôt. C'est un plaisir que nous lui ferons et le plus tôt possible. On use du reste de toute la politesse que l'on peut mettre à congédier les gens, et si cela devenait de la tracasserie, l'appui du cavalière Rossini, l'un des magistrats municipaux de la ville de Bologne, ne nous ferait pas défaut...

Du travail fait à Bologne naquit *Robert Bruce* qui fut joué le mercredi 30 décembre 1846 et n'ajouta rien à la gloire de Rossini.

C'est au cours d'une représentation de cet ouvrage qu'eut lieu la mémorable scène qui força

Mme Stolz à se retirer dès le lendemain. Cette cantatrice était fort en faveur auprès de son directeur, qui admirait autant sa personne que son talent. Elle passait pour abuser de sa situation privilégiée au détriment des autres artistes du théâtre, où elle régnait en souveraine, et elle s'était ainsi attiré de grandes animosités.

En dépit de ses incontestables succès, et de sa magnifique création de *la Favorite*, Mme Stolz fut plusieurs fois mal accueillie à ses entrées en scène; un jour elle s'oublia devant le mauvais vouloir des habitués de l'orchestre, et elle interpella le public. Jamais on n'avait vu un pareil scandale à l'Académie royale de musique : une chanteuse jetant des paroles de défi à la salle, s'exaspérant dans une scène de rage et de violence, déchirant son mouchoir à belles dents, et se tordant de fureur derrière la rampe. On baissa le rideau, et le public exigea des excuses. Mme Stolz un peu calmée, fut entraînée sur la scène par le régisseur qui parla pour elle; la pièce s'acheva tant bien que mal, et pendant une seule soirée, la malheureuse mais trop irascible prima donna eut à subir tout l'arriéré d'une mauvaise humeur accumulée depuis longtemps contre elle.

Après son ingrat travail sur *Robert Bruce*, Niedermeyer se reposa du théâtre en s'occupant de

compositions religieuses; c'est à cette époque qu'il écrivit sa messe en *si mineur.*

Après la révolution de 1848, et pendant les troubles qui marquèrent cette année, le compositeur fit place au citoyen. La première légion ne comptait pas de garde national plus actif et plus zélé que le chantre des passions douces et calmes; il prit part avec les troupes du parti de l'ordre à la répression de l'insurrection de juin, et fit, au Clos Saint-Lazare, le coup de feu contre les émeutiers.

La grande messe solennelle fut exécutée pour la première fois à Saint-Eustache le jour de la fête de sainte Cécile en 1849. Berlioz consacra à cette œuvre le feuilleton des *Débats* du 27 décembre :

Cet ouvrage remarquable a été exécuté dans l'église de Saint-Eustache, vers la fin du mois dernier, par les soins de l'Association des artistes musiciens; ce n'est pas ma faute, si je n'ai pu trouver plus tôt l'occasion d'en parler et de rendre à son auteur la justice qu'il mérite. Mais l'impression que cette œuvre religieuse a produite sur moi, n'est pas de celles qui s'effacent au bout de quelques jours, et je crois l'avoir encore assez présente à la pensée, pour en parler sans trop de présomption.

Les qualités évidentes de la messe de M. Niedermeyer, à mon avis, sont d'abord un sentiment vrai de l'expression, une grande pureté de style harmonique, une suavité extrême de mélodie, une instrumentation sage, et beaucoup de clarté dans la disposition des divers dessins vocaux. Ajoutons-y un mérite

plus rare qu'on ne le pense, en France surtout, celui de bien prosodier la langue latine. Rien n'est négligé dans cette vaste partition; l'ensemble en est beau, souvent imposant et la plupart des détails n'ont rien à redouter d'un examen minutieux. Le *Kyrie*, écrit dans le ton de *si naturel mineur* rarement employé à l'église, est d'un beau caractère suppliant et triste, que le cri d'imploration au mot *Eleison* jeté par moments sur une dissonance rend encore plus saisissant. Après l'intervention du petit chœur par le *Christe*, la rentrée du grand chœur avec toutes les puissances de l'orchestre produit un bel effet.

Dans le *Gloria* (en *ré majeur*) après un début un peu traditionnel peut-être, j'ai remarqué un travail de fugue de beaucoup d'intérêt, et un beau dialogue entre le grand et le petit chœur.

Le solo des voix graves au *qui tollis* est peut-être plus solennel que suppliant, et cependant il s'agit là d'une prière; mais au mot *Miserere* l'accent redevient d'une vérité incontestable. La fugue qui termine cette partie de la messe est habilement construite et n'appartient point sans doute à la catégorie des fugues vocalisées sur le mot *amen* qui ressemblent avant tout à des vociférations d'ivrognes, et à des rumeurs de cabaret; mais je lui trouve encore néanmoins des allures trop classiquement tumultueuses.

Le début du *Credo* est conçu dans le sens d'une proclamation de foi éclatante, fière, pompeuse; la phrase en est remarquable par l'ampleur, bien posée et largement développée. L'orchestration en est riche et ingénieuse; seulement une sonnerie de trompettes qui attire sur elle l'attention au *Deum de Deo* ne me paraît ni bien motivée ni d'un heureux effet. Le morceau sur le mystère de l'incarnation, morceau si difficile à bien faire, est l'un des meilleurs de l'œuvre de M. Niedermeyer.

C'est un chœur sans accompagnement, d'un intérêt intense, profond et soutenu jusqu'à la conclusion amenée avec un art extrême sur les paroles *et homo factus est*, où le mode majeur éclate enfin radieux et puissant. Au *Crucifixus* les instruments à vent, gémissant dans le grave, produisent des successions qui m'ont paru originales sans être trop recherchées. L'ensemble du *Sanctus* est d'une rare magnificence, bien qu'à la seconde partie (en *mi mineur*), le style fléchisse un peu. Au *Benedictus* où l'onction religieuse domine, le groupe harmonieux et charmant des instruments de bois se meut en des séries d'accords qu'on trouve un peu usées aujourd'hui, malgré tout leur charme. Il m'a semblé reconnaître un léger défaut de clarté, qu'une exécution plus précise ferait peut-être disparaître dans les traits vocalisés du petit chœur de ce morceau.

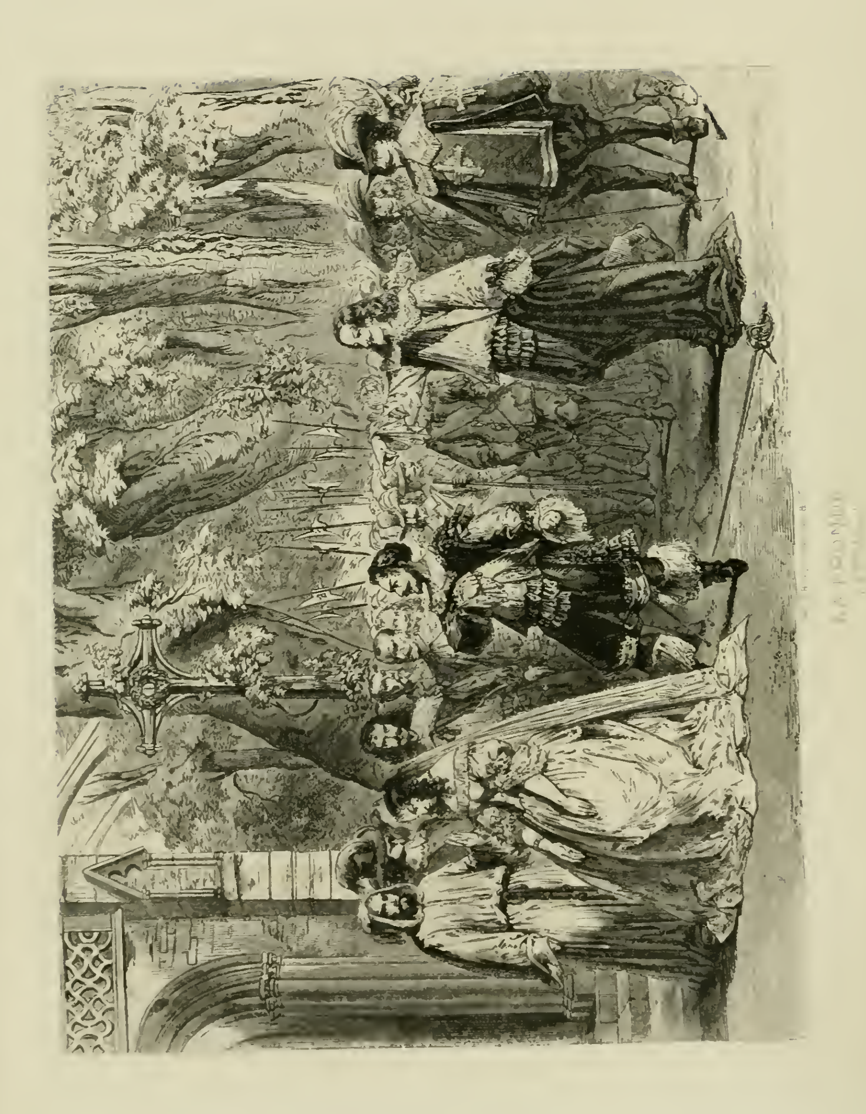
Quant au *Salutaris* qu'Alexis Dupont a chanté avec une pureté de style et une voix dignes des plus grands éloges, c'est un hymne d'amour mystique d'une beauté exquise. L'auditoire tout entier, dès les premières mesures, s'est senti ému et charmé. La sainte mélodie s'élève d'abord sur un accompagnement des instruments à cordes, en sons soutenus dans le medium et le grave, et s'incline ensuite au contraire sous un dais harmonieux de sons aigus que soutiennent les flûtes et les violons. C'est délicieusement beau. Enfin l'*Agnus Dei* qui termine cette riche partition, morceau magistralement conçu, et non moins bien exécuté, emprunte au timbre des voix de basse mises en action d'abord dans la partie la plus énergique de leur échelle, un caractère singulier et neuf d'humilité robuste : c'est la prière des hommes forts.

Une telle œuvre place son auteur à un rang auquel il n'est pas facile d'atteindre parmi les compositeurs sérieux. Honneur

improductif, il est vrai, mais que le véritable artiste ne changerait pas contre les gros *droits d'auteur* que rapportent les productions banales, en faveur desquelles toutes nos institutions musicales sont fondées. M. Niedermeyer ne nous démentira pas certainement.

Cette messe, dit plus tard M. d'Ortigue, au même *Journal des Débats*, est un chef-d'œuvre d'art, de style et de sentiment religieux, et nous la mettons au nombre des belles œuvres de musique sacrée. Quant à moi, je ne puis l'entendre sans en être vivement ému : c'est que cette messe se distingue par le caractère sacré qui convient surtout à la prière; elle replie l'âme sur elle-même, elle lui parle un langage recueilli et pénètre en elle par mille voies secrètes.





VII.

LA FRONDE

La dernière œuvre dramatique de Niedermeyer fut *la Fronde* donnée en 1853 à l'Académie Impériale de musique. Le livret est dû à la collaboration de MM. Auguste Maquet et Jules Lacroix.

Le sujet de l'opéra dont Niedermeyer devait faire primitivement la musique était *la belle Gabrielle*. Le scénario était complètement achevé et il ne restait plus qu'à le mettre en vers. Heureusement, Niedermeyer, qui était ravi du travail fait par les auteurs de la pièce, en parla à son ancien collaborateur, M. Émilien Pacini, qui était un des trois membres de la commission d'examen des théâtres (tel était le nom du Comité de censure).

Il fut averti par lui des difficultés que rencontrerait, sous le régime impérial encore tout nouveau, la présence d'Henri IV sur la scène, faisant son entrée dans la ville qui valait bien une messe, et salué par les Parisiens chantant en chœur : *Vive notre bon roi*. L'Académie de musique ne faisait pas encore

partie de la maison de l'Empereur, mais elle était placée sous le contrôle du ministère d'État : avant d'achever le poème, on le soumit à l'administration et l'on sut qu'il ne serait pas autorisé. Maquet en fit plus tard un roman, duquel il tira aussi le beau drame joué au théâtre de la Porte Saint-Martin ; se souvenant de l'interdiction prononcée pour l'Opéra, il s'abstint de toute figuration du Béarnais.

La *belle Gabrielle* fut alors remplacée par *la Fronde :* l'invention est en grande partie de Maquet, l'ingénieux collaborateur d'Alexandre Dumas, qui sut transformer tant d'épisodes historiques en délicieux romans; l'histoire, il est vrai, y reçoit quelques accrocs, mais elle est arrangée avec tant d'esprit et d'imagination, que l'indulgente complicité du lecteur est aussitôt gagnée par le charme du récit.

Le fin et délicat poète Jules Lacroix, traducteur de Sophocle et de Shakespeare, prit sa part à la confection du drame, et il écrivit tous les vers qui sont d'une facture et d'une forme irréprochables, qualités bien rares dans les pièces de théâtre destinées à être mises en musique.

En choisissant des scènes de la Fronde pour servir de fond à leur intrigue, les auteurs n'eurent pas assez de méfiance de la censure impériale. Leur

nouvelle pièce attira ses sévérités, tant on veillait, autour du trône récemment restauré, à écarter tout ce qui rappelait l'ancienne monarchie, et tant on craignait de renouveler le souvenir des soulèvements populaires.

Des scènes de barricades dans les rues du vieux Paris, la conjuration pour enlever le jeune roi Louis XIV, furent jugées dangereuses. Les poètes avaient cru qu'on excluait Henri IV, dans la crainte d'émouvoir les sentiments légitimistes; ils ne se doutaient pas que le spectacle d'émeutes lointaines, dues à l'avaricieuse oppression d'un ministre étranger, pût suggérer au public de l'Opéra la pensée de renverser le neveu du grand Empereur. La mesure n'aurait du reste pas permis de chanter : *à bas Napoléon*, sur l'air de : *à bas Mazarin.*

La pièce n'avait pas été soumise au préalable à la commission d'examen; poème et musique étaient achevés quand l'œuvre fut reconnue séditieuse. « On ne sait pourquoi, dit M. Jules Lecomte, dans la notice déjà citée à propos du *Lac*, *la Fronde* ne conserva pas l'affiche aussi longtemps qu'elle avait soutenu ses recettes : les coulisses ont leurs mystères! »

Le secret était bien gardé sur les scrupules de Messieurs les censeurs, chargés d'empêcher le

théâtre d'ébranler le trône. Cependant l'article de Berlioz, reproduit plus loin, signale les remaniements exigés aux dernières répétitions, et le mystère, dont parle Jules Lecomte, a été dévoilé par la publication faite en 1870, sous le titre de : *Papiers et correspondance de la famille impériale.*

A la page 358 du premier volume de cet indiscret recueil, nous lisons le rapport suivant :

ACADÉMIE DE MUSIQUE

LA FRONDE

Opéra en 5 actes.

23 décembre 1852.

Cet opéra nous a paru être, contre l'intention bien évidente des auteurs et par la nécessité du sujet, imprégné d'un sentiment de révolte, qui nous semble n'être pas sans inconvénient, même à l'Opéra ; de plus, nous regardons comme dangereux, sur tous les théâtres, la mise en scène d'émeutes, les cris : aux armes ! etc.

Dans cette position, nous ne croyons pas pouvoir proposer l'autorisation de cet ouvrage. Toutefois, comme il s'agit d'un théâtre hors ligne et d'un public d'élite, nous croyons devoir soumettre cette grave question à la haute approbation de S. Exc. M. le ministre, ainsi que la convenance de la présence sur la scène de religieuses et de moines.

Nous croirions cependant manquer à nos devoirs en négligeant de signaler l'influence que peuvent avoir, même hors de

la scène de l'Opéra, les chants des Frondeurs et les cris : aux armes! s'ils sont répétés sur d'autres théâtres, dans les cafés-concerts, ou chantés sur la voie publique.

Nous attendons sur tous ces points les ordres de Son Excellence.

Le ministre d'État, auquel appartenait le soin de prononcer en dernier ressort, paraissait fort enclin à partager l'opinion exprimée dans le rapport. Les auteurs furent appelés au ministère et on leur signifia l'ordre de supprimer les scènes incriminées.

Un ami du compositeur, grand dignitaire à la Cour de Napoléon III, intervint auprès du souverain. L'Empereur se fit rendre compte de la pièce, dans laquelle les scènes d'émeutes ne sont qu'accessoires, et qui se termine par le châtiment infligé aux rebelles, force restant au gouvernement établi; il ne partagea pas les craintes pusillanimes de son ministre, et il voulut que *la Fronde* fût représentée.

Mais l'administration bureaucratique sait toujours reprendre ses droits; aux dernières répétitions, elle exigea des coupures et des changements. On dut éliminer une partie du deuxième acte, et, tout en conservant quelques morceaux, on le compléta par les deux premières scènes du troisième qui s'ouvrit par un changement à vue. Les scènes supprimées

montraient les Frondeurs à Paris; on fut inexorable pour le spectacle de l'agitation de la rue.

La première représentation eut lieu le 3 mai 1853, en présence de l'Empereur, sans que la pièce provoquât le moindre regard suspect du côté de la loge impériale. Les feuilletons qui suivent nous diront l'effet produit par cet opéra; ils n'y mentionnent rien de subversif.

Cependant la censure ne voulut pas se déjuger; elle persista à voir un péril à l'ordre social, et prononça l'interdiction de l'ouvrage. Une huitième représentation fut encore donnée après la mise à l'index, et l'affiche portait les mots *Par ordre.* On obéit, pour une fois, au désir de l'Empereur, mais le ministre eut le dessus, et *la Fronde* ne fut plus jouée.

Donnons l'avis des grands critiques : au *Moniteur universel* du 8 mai 1853, le critique musical, A. de Rovray, rend ainsi compte de l'opéra :

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE

LA FRONDE, opéra en cinq actes
par MM. Auguste MAQUET et Jules LACROIX
musique de M. NIEDERMEYER.

Nous sommes aux premiers jours de la Fronde, le roi vient de sortir de Paris dans la nuit du 5 au 6 janvier 1649, mais la

nouvelle de ce départ précipité ne s'est pas encore répandue dans la ville. Une femme, d'une grande mine et d'une beauté parfaite, entre furtivement dans le cabaret tenu par Renard, près des Tuileries. Au titre de duchesse que le cabaretier lui donne avec toute sorte de mystère et de respect, on serait tenté de croire aussitôt qu'il s'agit de cette belle et célèbre duchesse de Longueville, sur laquelle on a tant écrit depuis quelque temps, et qui, selon l'énergique expression du cardinal de Retz, d'héroïne d'un grand parti en devint l'aventurière. Mais de toutes ces charmantes et poétiques figures qui composent la galerie des dames de la Fronde, pas une n'a trouvé grâce devant MM. Maquet et Lacroix, ni Mme de Longueville, ni Mme de Bouillon, ni Mme de Chevreuse, ni Mme de Montbazon, ni Mme du Fargis, ni Mme de Lesdiguières. Le seul personnage historique qui vient traverser ce drame et en fixer la date est le duc de Beaufort, le roi des Halles, comme on le nommait à la cour par raillerie, et qui fut pendant quelques jours le maître et l'idole de Paris. Je me trompe : à côté du duc de Beaufort et tout à fait sur le dernier plan, il y a un second personnage historique, le cabaretier Renard ou Regnard, cet ancien valet de chambre du duc de Souvré, à qui le roi avait donné un méchant chenil, au-dessus du quai, entre la garenne et la volière, au bout du bastion qui touchait à la porte de la Conférence, et qui avait su transformer ce chenil en un très joli jardin, devenu bientôt le rendez-vous des seigneurs de la Cour et du monde galant. Je trouve en effet, dans les Mémoires de Mlle de Montpensier, l'anecdote suivante à laquelle les auteurs de la pièce ont sans doute emprunté leur dernier tableau :

« Il arriva en ce temps-là, écrit Mlle de Montpensier, une

assez plaisante affaire à Paris. M. de Gersé avait tenu quelque discours de M. de Beaufort, qui lui avait déplu; de sorte qu'il menaça, et Gersé dit qu'il ne le craignait point et qu'il lui disputerait le haut du pavé même dans les Tuileries. Ensuite de quoi M. de Beaufort alla chez Renard, où Gersé soupait avec MM. de Candolle, le Freton, Fontrailles, Buvigny, et les commandeurs de Jars et de Souvré, et quelques autres dont je ne me souviens point. Il prit le bout de la nappe, jeta tout par terre et renversa la table. On mit l'épée à la main, il y eut une grande rumeur, et personne de tué ni de blessé. Les offensés résolurent de se battre contre M. de Beaufort. Ce devait être hors de Paris, parce qu'il y était trop aimé : ils devaient craindre d'être assommés par les harengères. Peu de jours après, Monsieur alla à Nanteuil; il manda M. de Beaufort et tous ses amis, et il y mena les autres et les raccommoda. On aurait cru que cela causerait de grands combats, et je ne sais si M. le Cardinal n'eût pas été bien aise d'être débarrassé de quelques gens par cette voie, lorsque Son Altesse Royale pacifia tout ».

La dame aux allures mystérieuses, qui vient de se glisser dans le cabaret de Renard, questionne adroitement cet homme, très au fait des galanteries et des intrigues de la Cour, au sujet d'un jeune lieutenant de la reine, M. de Sauveterre, arrivé depuis peu de Normandie et auquel elle paraît prendre un vif intérêt. Renard avoue qu'un gentilhomme de ce nom loge chez lui depuis deux jours, qu'il paraît d'un caractère sombre et morose, qu'il paye exactement sa dépense et ne dit mot à personne. « Et, tenez, Madame, ajoute l'hôte en baissant le ton, le voilà qui s'avance, absorbé par la lecture d'une lettre qu'il tient à la main.—Laisse-nous, dit la duchesse »; et Renard, en caba-

retier qui sait vivre, se retire avec une humble révérence. Cette femme est Hélène de Thémines; elle aime éperdûment Richard de Sauveterre, bien que dédaignée par le jeune gentilhomme, qui lui préfère Mlle Loïse de Champvilliers. La duchesse ne connaît pas sa rivale, mais elle est sûre de ne plus être aimée. Après les plus violents reproches, que M. de Sauveterre reçoit froidement, Hélène, rongée par la jalousie, s'emporte jusqu'aux menaces. En ce moment, le cabaretier revient tout essoufflé pour avertir la duchesse qu'une bande de petits maîtres envahit le jardin, et que, si elle tient à ne pas être reconnue, elle n'a que tout juste le temps de s'esquiver : « Je reste », dit Hélène, qui a vu de loin M. de Gersé et sa joyeuse compagnie; et enchantée du mouvement de dépit qu'elle surprend sur les traits de Richard, elle offre aux jeunes seigneurs de présider à leur banquet. Le repas s'anime, les propos se croisent. On boit à la santé du jeune roi, de la reine, et de Loïse de Champvilliers, la fiancée de M. de Gersé. Au nom de Loïse, M. de Sauveterre, qui s'est tenu à l'écart, pâlit affreusement et laisse échapper un geste de surprise et de colère. Hélène a tout deviné, et voulant pousser à bout le jeune homme, elle le désigne aux convives. « C'est quelque frondeur, s'écrie M. de Gersé, d'un air de mépris; nous en aurons bientôt le cœur net », et il entonne des couplets satiriques contre M. de Beaufort. Richard, qui ne se contient plus, s'avance alors, le chapeau à la main, et après avoir salué la compagnie d'un air ironique, il prononce lentement ces mots :

Madame, et vous, Messieurs, si mon discours vous fâche,
J'en prendrai mon parti.
Non, le duc de Beaufort, Messieurs, n'est pas un lâche,
Et Monsieur de Gersé, Messieurs, en a menti.

A cet affront jeté à la face de tous ces jeunes seigneurs succède une effroyable tempête. On se lève, on met l'épée à la main : « Il payera pour Beaufort, s'écrient les convives furieux. — Je suis là pour payer », répond le duc en entrant tout à coup. C'est bien le vivant portrait du beau, hardi et vaillant prince, dont l'ambitieux de Retz a voulu faire son instrument et son jouet, et sur lequel il a écrit ceci en raillant : « Il me fallait un fantôme, mais il ne fallait qu'un fantôme; et, par bonheur pour moi, il se trouva que ce fantôme fût le petit-fils d'Henri le Grand, et qu'il eût des cheveux bien longs et bien blonds. Vous ne pouvez vous imaginer le poids de cette circonstance, vous ne pouvez concevoir l'effet qu'ils firent sur le peuple. »

Le duc de Beaufort, secouant comme un lion sa blonde crinière, fait d'un seul revers de la main sauter la table, les bouteilles, les assiettes, et l'acte se termine par une mêlée qui n'a point d'issue tragique, car, d'un commun accord, frondeurs et petits maîtres, ajournent leur querelle.

Toute cette exposition est bien faite; l'action s'engage de part et d'autre avec une égale bravoure et le tableau final est rempli de mouvement, d'énergie et de fierté.

Au second acte, M. de Sauveterre a été chargé de remettre au marquis de Croisilles un billet de Beaufort; ce billet renferme tout un plan de conspiration. Il s'agit d'une entreprise sur la personne même du roi, que Croisilles a promis d'enlever. Le peuple a dit, la veille, en poussant des cris formidables : « Il faut aller à Saint-Germain quérir notre bon roi; il faut jeter à la rivière tous les Mazarins. » M. de Sauveterre se présente à la cour, protégé par sa qualité de parlementaire. Il demande au nom des frondeurs une trève qui lui est accordée sur-le-champ. Pendant cinq ou six heures, toutes hostilités

cessantes, les bourgeois de Paris pourront prendre leurs ébats dans la forêt de Saint-Germain. A la faveur du bruit, des danses et des jeux populaires, les conjurés se proposent d'exécuter leur coup de main. Cependant la duchesse de Thémines qui n'a cessé d'épier les démarches de Richard, par un trait de noire perfidie, fait croire à la pauvre Loïse que son fiancé la trompe, qu'il est venu à Saint-Germain, attiré par une autre femme, et que si elle veut s'assurer de la perfidie de M. de Sauveterre, elle n'a qu'à lui demander la lettre qu'il cache avec tant de soin dans le pommeau de son épée. Une explication fort vive a lieu entre Loïse et Richard. La jeune fille ne parle rien moins que de se donner la mort; M. de Sauveterre résiste de toutes ses forces; mais, ébranlé par le désespoir de Loïse, il a le double tort de lire à haute voix la lettre confiée à son honneur. La duchesse, qui est restée cachée derrière un arbre, a connaissance du complot et le dévoile à la reine. Les divertissements du peuple pendant la trêve, et la scène de Richard et de Loïse, remplissent exactement le troisième acte, ou, pour parler plus exactement, le second tableau du deuxième acte, qui se passe dans la forêt de Saint-Germain.

Cependant, Mlle de Champvilliers, touchée du dévouement de son fiancé, honteuse et repentante d'avoir pu soupçonner un instant sa loyauté et sa bonne foi, consent à l'épouser, le soir même, dans une petite chapelle du couvent des Loges. Un vieux moine a promis de bénir cette union secrète. M. de Sauveterre arrive le premier au rendez-vous. On entend les premiers tintemements de l'Angelus qui expirent dans le lointain. L'orage gronde, de fréquents éclairs déchirent le flanc des nuages. Loïse, pâle et tremblante, le cœur agité de mille

pressentiments sinistres, rejoint son fiancé; mais, au moment où ils vont s'agenouiller sur le seuil de la chapelle, le duc de Beaufort et tous ceux du parti qu'on vient d'arrêter sur la dénonciation de la duchesse, paraissent tout à coup, cernés de gens du roi et de mousquetaires. Les prisonniers accablent Richard de malédictions et d'opprobres; ils lui reprochent de les avoir livrés lâchement à la haine du cardinal. Richard, qui a peine à comprendre ce débordement d'invectives, se retourne en frémissant vers Loïse et lui jette un regard éperdu. En vain, la jeune fille proteste, en pleurant, de son innocence : « Messieurs, s'écrie Richard accablé de honte, outré de douleur, j'avais confié votre secret à une femme que j'aimais et cette femme nous a trahis. Grâce, Messieurs, pardon, laissez-moi mourir près de vous!... Et s'adressant à Loïse :

> Va, sois perdue à jamais, sans retour!
> Tu pouvais m'arracher le jour,
>   M'arracher ton amour?
> Moi qui t'aimais, je t'eusse encor bénie?
> Mais tu m'ôtes l'honneur... Va-t'en, je te renie!

Tout ce quatrième acte est dramatique d'un bout à l'autre, plein d'énergie et de passion, rapide, émouvant, et a produit un immense effet.

M. de Sauveterre, séparé de ses compagnons de disgrâce, attend son arrêt dans une prison d'État. En quel endroit s'élève cette bastille inconnue, les auteurs n'ont pas jugé à propos de nous l'apprendre. Toujours est-il que le prisonnier se promène à pas lents sur une plate-forme bordée de hauts remparts hérissés de canons. Richard est plongé dans une rêverie profonde. Soudain le frôlement d'une robe l'arrache à ses

tristes pensées : c'est la duchesse de Thémines, dont la haine assouvie a de nouveau fait place à l'amour, et qui, se trouvant trop vengée, vient réparer en partie le mal qu'elle a fait et rendre la liberté au prisonnier. Les géoliers sont gagnés. Un cheval tout sellé attend Richard à la porte. Mais avant d'accepter les offres d'une femme dont il se défie, M. de Sauveterre s'informe du sort de ses amis : « M. de Beaufort s'est enfui, répond la duchesse, on lui a fait passer une échelle de corde et il a gagné la campagne. — Et les autres? » La duchesse détourne la tête et ne dit mot. Le prisonnier refuse alors avec force tout moyen de délivrance. Il partagera la destinée de ses complices. Mais Loïse paraît à son tour, et avec l'irrésistible accent de l'innocence et de la vérité : « N'écoute pas cette femme, dit-elle à son amant; c'est elle qui nous a trahis. C'est elle qui veut encore te déshonorer. Tes amis vont mourir. Tu ne peux donc leur survivre sans te couvrir d'infamie. Voici du poison, je viens mourir avec toi. » A la vue de tant d'héroïsme, la duchesse a un élan de générosité : d'un mouvement plus rapide que la pensée, elle s'empare du flacon que Richard portait à ses lèvres, et le jette par dessus la muraille. Alors, c'est à qui des femmes versera le plus de larmes, suppliera avec plus de sanglots, se tordra avec plus de désespoir pour détourner le prisonnier de sa fatale résolution. Loïse, elle-même, oubliant à l'approche du danger le noble conseil qu'elle donnait tout à l'heure, se traîne à ses genoux pour le prier de fuir. Mais on entend dans la plaine le chant des pénitents qui accompagnent les Frondeurs au supplice. En passant sous les murs de la forteresse, où M. de Sauveterre est enfermé, les mourants lui jettent, comme adieu, un outrage et une malédiction. A ce dernier coup qui le frappe au cœur,

Richard se débarrasse, avec effort, de l'étreinte des deux femmes, et se précipite du haut des remparts.

Tel est, en résumé, ce drame auquel on pourrait sans doute adresser des critiques de détail, mais qui offre au compositeur des situations remplies d'intérêt, quantité de vers bien frappés, et de morceaux parfaitement coupés pour la musique. M. Niedermeyer, dont le nom devenu d'abord populaire par la belle et touchante mélodie du *Lac*, a grandi dans l'estime des connaisseurs par les deux remarquables partitions de *Stradella* et de *Marie Stuart*, vient d'obtenir un nouveau succès et nous le félicitons sincèrement. Son œuvre, irréprochable au point de vue de la science et travaillée avec le plus grand soin, renferme de grandes beautés. J'indiquerai de mémoire et rapidement les morceaux qui m'ont le plus frappé à la première et à la seconde audition.

L'ouverture, largement traitée, annonce et résume les principaux motifs de l'ouvrage. Elle débute par un andante en *mi majeur*, dont le thème, qui est celui de la romance de Roger, revient plusieurs fois dans la pièce. Ce motif, attaqué par les cors, reparaît à la fin de l'andante, accompagné par un trémolo des instruments à cordes qui laisse deviner l'orage du quatrième acte. L'allegro se compose d'un agitato en *mi mineur*, suivi bientôt d'un des motifs du trio du cinquième acte, d'un orage parfaitement esquissé, et d'une péroraison brillante, où le thème en *mi majeur* du trio du cinquième acte (*Il faut mourir*) est reproduit par toute la masse de l'orchestre.

Un chœur d'officiers d'une allure franche et vive, les couplets de Mlle Nau, d'une délicatesse et d'une grâce parfaites, un nouveau chœur en six huit, animé et brillant, voilà pour l'introduction. La cavatine de Mme Tedesco : *Pour un ingrat*,

fait bien valoir les notes graves de cette artiste, qui ont sur le public une action si directe et si puissante. J'aime infiniment la romance de Roger, qui m'a parue empreinte d'une douce mélancolie et d'une grande tendresse. On reconnaît bien là l'auteur du *Lac*. Dans le duo qui suit, j'ai remarqué une belle phrase, admirablement dite par Roger : « L'amour qui vient du ciel, l'amour remonte à Dieu » ; mais je crois qu'on ferait bien d'abréger l'adagio qui m'a paru jeter quelque langueur au milieu du morceau.

Les couplets sur M. de Beaufort, chantés d'abord par Marié et repris par Obin, sont écrits dans le style de l'époque et marqués au coin des chansons populaires. Le chœur final, rempli de mouvement et d'entrain, est terminé par une fanfare de trompettes qui se marie d'une manière ingénieuse et piquante à un fort joli dessin de violons.

Le second acte ne contient que trois morceaux : l'air de Mme Tedesco avec accompagnement de trombone, air fort bien dit par l'artiste, et couronné d'un point d'orgue magistral, du duo des deux femmes, et d'un beau récit de Roger, simple et large, suivi de charmants couplets d'une mélodie naïve et d'une excellente couleur.

Un chœur en *ré*, égayé par la musique des saltimbanques, qui ne ménagent point les tambours, les cymbales ni les coups de grosse caisse, ouvre le troisième acte. Les airs de danse, surtout l'écho de Mlle Taglioni et la *tarentelle* ont fait le plus grand plaisir. J'en dirai autant de la romance en *fa mineur* de Mlle de Lagrua, avec accompagnement obligé de cor anglais. Le style en est fort simple et rappelle un vieil air : « O ma tendre musette. » Le duo de Roger et de Mlle de Lagrua, remarquable à plus d'un titre, a paru un peu long le premier

soir. La lecture de la lettre se fait sur une seule note, pendant que l'orchestre module et que les cors font entendre une jolie harmonie imitative.

Le quatrième acte est très beau depuis la première jusqu'à la dernière note, et mérite d'être loué sans restriction et sans réserve. Après un chœur de religieux d'un caractère élevé et d'un style plein d'onction et de tendresse, Roger chante une romance en ré bémol : « *Oh, viens t'unir à moi, chère âme,* » dont la fin se détache heureusement sur les voix qui s'éloignent, tandis que les premiers bruits de l'orage grondent dans l'orchestre. Le trio du moine, de Loïse et de Richard a été calculé dans de justes proportions pour bien préparer le finale, belle et grande page, qui est sans contredit ce que M. Niedermeyer a écrit, jusqu'ici, de plus complet. Ce finale en *mi mineur* débute par des phrases lancées par Obin avec une sombre énergie; l'andante, en *mi majeur*, largement développé, conduit à une explosion de voix d'un effet saisissant. Le morceau est coupé par la scène si émouvante et si pathétique de Roger et de Mlle de Lagrua; après quoi, la reprise de l'andante éclate à l'unisson dans un tutti magnifique, soutenu et renforcé par l'orchestre, exprimant par ses masses formidables le déchaînement de la tempête et la furie des éléments.

Un récit de Roger, suivi de la reprise par les cors du motif de la romance qu'on a déjà entendue plusieurs fois dans la pièce, un beau duo entre Mme Tedesco et Roger, et le grand trio final, tels sont les morceaux les plus saillants du cinquième acte et les plus vigoureusement applaudis.

L'exécution n'a rien laissé à désirer, et la critique la plus exigeante ne saurait trouver à y redire. Roger, par sa création de Richard de Sauveterre, met le comble à sa réputation de

grand acteur et de chanteur passionné et dramatique. Il s'est montré au premier acte plein de jeunesse, de fierté et de verve, mélancolique et tendre au troisième acte, et dans tout le quatrième, il s'est élevé à la plus grande hauteur que l'art de la déclamation et du chant puisse atteindre. Il a littéralement électrisé le public, qui n'a pas attendu la fin du spectacle pour le rappeler à grands cris. C'est un magnifique succès pour le théâtre et pour l'artiste.

Mme Tedesco a fait des prodiges. Chargée d'un rôle odieux, repoussée par l'homme qu'elle aime, maudite et reniée par tout le monde, elle n'excite que des sentiments de pitié, de sympathie et de tendre intérêt. Ses belles notes graves, si égales, si homogènes, si douces, vont droit à l'âme du spectateur et le remuent profondément. Elle a chanté tout son rôle avec une exquise perfection; mais elle a surtout soulevé des transports dans l'air du second acte, qu'elle termine par un point d'orgue d'une incomparable beauté. Si Meyerbeer avait assisté à cette représentation de *la Fronde*, il ne chercherait plus une cantatrice pour lui confier l'*Africaine*.

Mlle de Lagrua est très belle et très touchante dans le rôle de Loïse de Champvilliers. Elle a sauvé, à force d'intelligence, de passion et de vérité, ce que ce personnage de jeune fille paraît avoir de trop crédule et de trop confiant. Rappelée à la fin de la pièce avec Mme Tedesco et Roger, elle a partagé leur triomphe.

Obin n'a que deux entrées, mais il a si bien saisi la physionomie et le caractère de Beaufort, il dit avec tant de hauteur et de dédain sa chanson du premier acte, avec tant de force et d'ampleur son imprécation du quatrième, que son rôle paraît avoir plus d'étoffe et d'importance que les auteurs ne lui en ont données en réalité.

Mlle Nau vocalise à merveille les couplets de la soubrette. La direction de l'Opéra cherche souvent bien loin des cantatrices quand elle en a de parfaites sous la main. Marié est fort convenable dans le rôle du marquis de Gersé.

Le divertissement, réglé par Petitpas, se compose d'un joli pas de deux qui a mis surtout en relief la légèreté, la souplesse et la grâce de Mlle Louise Taglioni; d'un pas de quatre, agréablement dansé par Mlles Forli et Bagdanoff qui ont de terribles partners dans MM. Bauchet et Minard, et d'une tarentelle, animée et bruyante, exécutée par tout le corps de ballet.

Les décorations font beaucoup d'honneur au talent de MM. Cambon, Thierry, Despléchin, Nolau, Rubé et Martin. Que ce nombre d'artistes n'étonne pas nos lecteurs. Au lieu de quelques toiles grossièrement barbouillées dont on se contentait jadis, le public est devenu aujourd'hui si difficile et si exigeant, qu'il demande aux décorateurs de véritables tableaux. Les costumes sont d'une grande exactitude et d'une extrême richesse. En un mot, la direction de l'Opéra, qui paraît avoir redoublé, dans ces derniers temps, d'efforts et de soins, n'a rien négligé pour entourer le nouvel opéra de tout le luxe et de tout l'éclat qu'on est en droit d'attendre de notre première scène lyrique. Elle en sera récompensée par une longue suite de représentations fructueuses.

Au *Constitutionnel* du 10 mai, le terrible Fiorentino se montrait bienveillant :

M. Niedermeyer a donné déjà deux grands ouvrages au théâtre, *Stradella* et *Marie Stuart;* il a composé une messe

dont tous les musiciens font le plus grand cas, et des mélodies devenues populaires. Sa nouvelle partition se recommande par l'élégance et le choix des idées, la finesse des nuances, par une orchestration savante, habile, tantôt large et sobre, tantôt colorée et brillante, toujours travaillée avec soin. On a remarqué dans l'ouverture un andante fort bien traité, un beau motif attaqué par les cors et un allegro terminé par une péroraison remplie de mouvement et d'éclat. Le premier chœur est franc de rythme, vif, enjoué; il exprime à merveille la pétulance et la raillerie des jeunes fous qui narguent les bourgeois de Paris. Les couplets de Marthe ont de la délicatesse et du charme. Le chœur reprend ensuite avec un redoublement de gaîté et de verve. La cavatine de la duchesse a valu à Mme Tedesco un triple salve d'applaudissements. La romance de Roger, « la voir toujours, la voir encore », est d'une expression mélancolique et douce que l'artiste a fort bien rendue. Il y a une phrase touchante dans l'andante du duo entre Mme Tedesco et Roger et le morceau se termine par une stretta entraînante, énergique et passionnée. La chanson sur M. de Beaufort, écrite en style du temps, aurait pu avoir plus d'originalité et de caractère; en revanche, le chœur final est d'une excellente facture et parfaitement orchestré.

Au commencement du second acte, Mme Tedesco chante une romance empreinte d'une couleur sombre et d'une poignante amertume; l'accompagnement de trombone ajoute à l'effet de cet air, et les magnifiques notes graves que la cantatrice fait entendre sur ces mots : « l'amour devient barbare lorsqu'il est dédaigné, » enlèvent le public. Il faut dire aussi que M. Dieppo joue admirablement du trombone. Après le duo des deux femmes qui n'a rien de bien saillant, l'acte se termine

par un récit de Roger et des couplets dans la couleur de l'époque, vivement applaudis.

Le troisième acte est rempli par les fêtes, les danses et les jeux des Parisiens dans la forêt de Saint-Germain. Il y a d'abord une musique de saltimbanques fort gaie, fort bruyante et fort vive, un joli bolero de Mlle Nau, un air de danse charmant sur l'écho de Mlle Taglioni et une tarentelle qui, sans valoir celle de Rossini, ne manque ni de brio ni d'entrain. Le *Couvre feu* n'a qu'un tort, c'est de faire songer involontairement à celui des *Huguenots*. Lorsque Meyerbeer a laissé quelque part sa griffe de lion, mieux vaut s'abstenir. La romance de Mlle Lagrua est d'une mélodie simple et naïve; le duo de celle-ci et de Roger, trop développé surtout dans l'andante, rachète ce défaut par un allegro d'une remarquable beauté.

Le quatrième acte est sans contredit le meilleur de l'ouvrage, et le compositeur a été fort bien inspiré dans l'admirable scène finale qui est une des plus belles et des plus dramatiques qui soient au théâtre. Un chant de religieuses d'un beau caractère et d'une mélancolie grave et douce, une romance tendrement soupirée par Roger, le trio du moine, de Richard et de Loïse, préparent par d'habiles gradations l'âme du spectateur aux émotions qui vont la saisir. Enfin la voix d'Obin menaçante et cuivrée comme le clairon de l'ange exterminateur, éclate en notes formidables et jette l'effroi et le frisson dans la salle; l'anathème des condamnés, le cri navrant de l'innocence, la magnifique explosion des masses vocales et instrumentales, tout cela est vraiment beau, grandiose, entraînant et d'un irrésistible effet.

Il faut louer dans le dernier acte la romance de Roger, dont le motif a déjà été entendu dans l'ouverture, et le grand trio

de la fin, interrompu par le chant des pénitents et l'imprécation des Frondeurs qui vont au supplice.

La création de Richard de Sauveterre fait plus d'honneur à Roger que les plus brillants succès qu'il a obtenus jusqu'ici dans d'autres rôles et qui ont porté si loin et si haut sa réputation de grand acteur et de chanteur accompli, etc.

Au *Journal des Débats* du 7 mai 1853, nous arrivons de suite, dans l'article de Berlioz sur *la Fronde*, à ce qui concerne le musicien :

M. Niedermeyer est un compositeur d'une valeur réelle; il en a donné des preuves dans ses opéras de *Marie Stuart* et de *Stradella*, dans une très belle messe solennelle et dans plusieurs compositions de salon, qui, plus encore que les grandes œuvres que je viens de citer, ont contribué à populariser son nom. Nous avions donc raison de compter sur la partition de *la Fronde*, et cette œuvre contient en effet de beaux morceaux.

Toutefois je crains que les bouleversements, les remaniements, les coupures, les soudures qu'on lui a fait subir pendant les répétitions avec la brusquerie et l'irréflexion fiévreuse qu'on apporte à ce genre de travail, ne lui aient beaucoup nui. Certains morceaux paraissent écourtés, d'autres d'un caractère grave ou triste, sont suivis ou précédés de morceaux de la même couleur, chose que les compositeurs évitent, en général, avec soin. Il est impossible de savoir ce qui s'est passé au théâtre de l'Opéra pendant les huit jours qui ont précédé la première représentation de *la Fronde*, et l'on ne peut très probablement se faire qu'une idée bien faible des épreuves cruelles infligées durant cette crise au malheureux composi-

teur. D'un autre côté, les critiques, comme le public, ne peuvent apprécier que ce qu'ils entendent, et ne doivent parler que de ce qui leur est connu. Je bornerai donc là ma tâche.

M. Niedermeyer ne s'est pas dispensé, comme plusieurs de ses illustres devanciers, d'écrire une ouverture. La sienne est bien faite, mouvementée, énergique dans l'allegro, un peu languissante dans l'introduction, dont le quatuor de cors, emprunté à une scène du dernier acte, rappelle l'effet de celui de l'air d'Edgard dans *la Lucia* de Donizetti.

Le premier chœur : « Ma foi, la paix n'amuse guère, » est un des meilleurs. Cela est franc et plein d'entrain, et produirait certainement plus d'effet sans les coups de grosse caisse et de tambours qui viennent, à intervalles réguliers, joindre à l'action musicale une part trop violente et que rien ne motive.

Il y a de la grâce dans les couplets de Marthe : « L'œil ouvert, la bouche close. »

J'aime moins, quoiqu'elle ait été plus applaudie, la cavatine de la duchesse. La romance de Richard a paru un peu languissante ; j'aurais besoin de l'entendre encore, ainsi que le duo et le trio suivants. Il y a des idées piquantes et jolies dans la chanson sur M. de Beaufort. La scène du démenti et de la provocation est bien traitée.

Au second acte, l'attention se porte tout d'abord sur un air de la duchesse : « De moi l'enfer s'empare, » où l'intervention d'un cor et d'un trombone récitants produit un bon effet, et donne à l'harmonie de l'orchestre une couleur sombre parfaitement en situation. Je n'en puis dire autant de la cadence ou du trait vocalisé, qui éclate sur ces mots, je crois :

L'amour devient barbare
Quand il est dédaigné.

L'emploi de ces roulades violentes à pleine voix, et sur les notes aiguës, sous prétexte d'exprimer la passion, mais dans le but unique de faire applaudir la cantatrice, appartient à un système de musique ultramontain, dont je n'ai pas à examiner ici la valeur, mais pour lequel j'ai toujours eu l'horreur la plus profonde.

Cet acte contient encore un duo pour soprano et contralto bien conduit, et des couplets de ténor où le tambour pourrait être supprimé avec avantage. Le troisième acte est presque tout entier consacré au ballet dans lequel figurent deux danseurs habillés de jaune qui tournent comme des toupies. Le public a paru médiocrement charmé de cette reproduction des vieilles pirouettes viriles. On a applaudi en revanche un charmant air de danse d'une mélodie lente fort gracieuse.

Après un couvre feu, qu'il était dangereux d'écrire après celui des *Huguenots*, vient un air de Loïse :

Oh ! je l'entends encore,
Il me disait, à moi,
Loïse, je t'adore,
Je n'aimerai que toi.

Ce morceau pourrait bien être un de ceux qu'on a mutilés aux dernières répétitions.

Le duo des deux amants, au contraire, est fort bien traité, quoique manquant, en général, un peu d'animation, et le passage : « Adieu, l'amour si tendre, » d'une expression profonde et vraie a été remarqué.

La prière des religieuses au quatrième acte a de la couleur et un beau caractère ; elle gagnerait à n'être pas chantée à pleine voix, comme on chante tout à l'Opéra. Grétry disait un

jour qu'il donnerait un louis pour entendre une chanterelle; je connais des gens qui en donneraient dix bien volontiers, pour entendre, fut-ce qu'une fois l'an, un *piano* vocal à l'Opéra. Mais en offrit-on mille, il est certain qu'on ne l'obtiendrait pas. Les usages de ce théâtre ont plus d'analogie qu'on ne le pense avec ceux des églises; le *canto firmo* y règne despotiquement, et l'on y professe une sainte horreur pour les nuances, ces perfides attraits de la musique passionnée.

C'est si fatigant de chanter piano, de ménager sa voix, d'indiquer des *crescendo*, des *perdendo*, d'accentuer certains temps de la mesure, de dispenser sur le tissu musical la lumière et les ombres! Il faut, pour y arriver, du soin, de l'intelligence, de la patience dans les études, du talent et du zèle pour les diriger; c'est de l'art en un mot. Tu ne demandes pas tant de choses, toi, douce, calme et lymphatique médiocrité!

Le morceau de l'anathème produit un effet général et très grand. Les voix et les instruments, groupés habilement, y atteignent vers la fin à un degré de sonorité extraordinaire, et l'indignation et la colère y sont magnifiquement exprimées.

Il faut citer encore un bel effet vocal dans le trio final du cinquième acte, au moment où la duchesse, émue de pitié pour sa rivale et pour Richard, revient à de meilleurs sentiments. Les rôles principaux de *la Fronde* sont remplis avec talent, etc.

Nous donnons la parole à Théophile Gautier qui s'exprime ainsi dans *la Presse* du 10 mai 1853 :

... Passons maintenant à l'appréciation musicale de *la Fronde*.

M. Niedermeyer, avant d'arriver au théâtre, s'était fait un

nom par ses belles mélodies du *Lac*, de l'*Automne*, de l'*Isolement*, égales aux magnifiques vers qui les ont inspirées. Le *Lac* surtout a obtenu une célébrité qui a dû souvent contrarier le compositeur, comme la vogue d'*Eugénie Grandet* ennuyait Balzac, en ce que l'auteur du *Lac* est devenu synonyme de Niedermeyer, et que ses autres œuvres disparaissaient devant le rayonnement de celle-là. Toute proportion gardée qui n'a pas eu son *Lac?* M. Niedermeyer, nature rêveuse, lyrique, lamartinienne, n'a pas obtenu à la scène tout le succès que son talent remarquable semblait promettre. *Stradella*, *Marie Stuart*, ne sont pas restés au répertoire, quoique parsemés de morceaux de premier ordre tels que la scène de l'église, et la romance : *Adieu donc, belle France*, chef-d'œuvre de grâce et de sensibilité qui est sur tous les pianos. Ce n'est pas la mélodie qui manque au compositeur, ni la science non plus; il trouve une phrase comme un Italien et l'instrumente comme un Allemand; il sait écrire pour la voix, mérite rare aujourd'hui; seulement, il n'a pas le don inné du drame, et l'on sent qu'il préférerait s'épancher librement dans les inspirations solitaires si le théâtre n'était pas aujourd'hui le seul lieu où la muse puisse se rencontrer avec le public.

Par son intelligence qui est des plus distinguées, il parvient à se mettre dans la situation et trouve souvent de beaux effets; mais sa pensée, souvent distraite, suit l'action avec peine, et, si le compositeur n'y veillait, un coup d'aile l'aurait bientôt ramené sur les eaux d'azur qui bercent les cygnes blancs. Nous expliquons ainsi l'espèce de froideur avec laquelle ont été accueillies ses œuvres pourtant si recommandables.

L'ouverture en *mi* renferme un beau solo de cor très bien joué par M. Mohr. Cette ouverture, savamment conduite, ins-

trumentée avec goût, se termine par une péroraison en *mi mineur*.

Le chœur des jeunes seigneurs est riche d'harmonie; il a de la verve, de l'entrain, et une certaine couleur archaïque qui reporte l'esprit à l'époque où le drame se passe.

Les couplets de la soubrette chantés par Mlle Nau sont moqueurs et spirituels; elle y lance avec succès le *mi bémol* mis à la mode par Mme de Lagrange. La cavatine de la duchesse est déclamée très dramatiquement, et Richard y répond par une pure et noble mélodie.

La chanson du duc de Beaufort sautille d'un air goguenard sur un rythme saccadé et rit au nez des gens le plus insolemment du monde.

Au deuxième acte, on remarque l'air de la duchesse, d'une coupe et d'une mélodie tout italiennes, que Mme Tedesco termine par un superbe trait de vocalise; le duo entre la duchesse et Loïse finit par un bel ensemble admirablement dit par les deux cantatrices.

Le cantabile, « messieurs, nous n'avons plus ni musique ni danse, » a été détaillé par Roger d'une façon très fine et très courtoise. Il a fait sentir habilement sous la gravité comique de l'ambassadeur la nuance d'ironie et de bravade. Ce morceau en style léger, remarquablement rétrospectif, a produit beaucoup d'effet et donne de la couleur à l'ouvrage.

Dans le ballet, qui est la suite naturelle de cette ambassade des frondeurs de Paris aux petits-maîtres de Saint-Germain, il y a un air de danse vif, alerte, original, bien dans la couleur du temps, dont le motif passe alternativement de l'orchestre sur la scène, où il est repris par une bande de musiciens forains, saltimbanques et bohêmes armés de trombones, de chapeaux chinois, de grosses caisses et de clarinettes.

Le petit chœur mystérieux de la ronde de nuit m'a paru manquer d'originalité. La grande scène de jalousie entre Richard et Loïse se prolonge trop et détruit l'émotion par la violence des moyens employés. M. Niedermeyer réussit mieux à peindre l'amour tendre et dévoué que ce choc de passions furieuses.

Une douce onction religieuse respire dans le chœur des nonnes au couvent des Loges. La prière des deux fiancés : « Oui, notre voix supplie » est d'une suavité charmante qui contraste heureusement avec les reproches foudroyants de Beaufort et des captifs s'unissant dans un grand final à la Verdi, d'une sonorité puissante et d'un grand effet dramatique.

Au cinquième acte, notons le grand air de Richard, se reportant à ses souvenirs de bonheur et de jeunesse, et le chœur des condamnés d'un caractère lugubre, impérieux et fatal.

Nous espérons que la *Fronde* aura une plus longue carrière que *Stradella* et *Marie Stuart*. Le mérite de la musique, l'intérêt du poème, l'éclat de la mise en scène, et la beauté de l'exécution, tout nous le fait présager.

L'article se termine par des éloges décernés à Roger, à Mme Tedesco, à Mlles Lagrua et Nau, et à Obin.

Le succès de *la Fronde* est constaté par ces feuilletons rédigés aux quatre plus importants journaux de l'époque par les critiques les plus éminents, qui ne passaient pas pour être les plus indulgents. Comme autre élément d'appréciation, nous avons relevé le chiffre des recettes encaissées

aux huit représentations de cet opéra; il est de quarante-six mille trois cent quatre-vingt-neuf francs, soit cinq mille huit cents francs par soirée, et il faut tenir compte que cette moyenne est sensiblement diminuée par les billets donnés à la première et à la seconde représentation.

La Fronde fut donc une victime politique par la portée qu'on lui attribua, « contre l'intention bien évidente des auteurs », ainsi que le reconnaît le rapport de la commission d'examen des pièces de théâtre que nous avons reproduit plus haut.

Quoique d'un caractère fort calme, et empreint d'une philosophique résignation, Niedermeyer fut vivement affecté de voir interrompre les représentations d'une œuvre dont le mérite était incontesté; dès ce moment, il prit la résolution de renoncer au théâtre.

Roqueplan, qui dirigeait alors l'Opéra, avait fondé de grandes espérances sur cet ouvrage; les dépenses de la mise en scène pour laquelle il avait déployé un grand luxe furent perdues pour lui, et le déficit qui en fut la suite amena sa déconfiture peu de temps après.

Néanmoins, quoiqu'on l'ait dit fort superstitieux à l'égard de certains musiciens qualifiés *jettatori*, et qu'on le vît toujours conjurer par l'opposition d'une

corne en corail les malheurs redoutés au contact d'Offenbach ou du comte Gabrielli, il ne crut pas que le compositeur fût pour quelque chose dans le sort de la pièce. En effet, lors de son passage à la direction de l'Opéra Comique, il lui demanda de mettre en musique un livret en trois actes de MM. de Leuven et Deligny. Le maître avait irrévocablement pris son parti, et il déclina la proposition tout en se montrant fort touché de cette marque de confiance.

M. Roqueplan n'avait eu avec Niedermeyer que les relations passagères d'un directeur avec un auteur joué sur son théâtre, et il en gardait un bon souvenir.

Dans le compte rendu du *Stradella* de Flotow monté en 1863 au Théâtre Italien, fait par lui au *Constitutionnel* où il avait pris la succession de Fiorentino, il consacra le paragraphe suivant au compositeur de *la Fronde :*

Sur ce livret de *Stradella*, Niedermeyer écrivit une partition plus originale que celle de M. de Flotow, et qui n'est pas tellement oubliée qu'on ne puisse citer la délicieuse sérénade du premier acte, le trio des bandits, et la belle scène de l'église. Après avoir encore donné à l'Opéra *Marie Stuart*, dont quelques morceaux sont restés populaires, et *la Fronde,* qui renfermait des beautés de premier ordre, après avoir aussi

trouvé sur des paroles de Lamartine, le *Lac*, l'*Isolement*, des inspirations charmantes, Niedermeyer, dont il faut citer les œuvres de musique religieuse, est mort jeune encore; que cette petite digression en faveur d'un brave homme et d'un remarquable artiste soit permise à un sentiment personnel, et je reviens à M. de Flotow...

Le mot de brave homme, quoique banal, ne nous offusque en rien; il était sans doute inspiré par le souvenir de la délicate simplicité avec laquelle le doux et modeste maître se résigna au sacrifice, et se refusa à toute nouvelle démarche pour maintenir son œuvre au répertoire. Nous avons conservé une protestation rédigée par ses collaborateurs, à la signature desquels il ne voulut pas joindre la sienne, disant qu'on ne pouvait demander d'être toujours joué *par ordre*.

Le théâtre et les coulisses n'étaient du reste pas le milieu où se complaisait la nature fine et distinguée de Niedermeyer; il avait une grande dignité de conduite et de tenue, et la liberté d'allures, usitée sur les planches, ne lui plaisait guère. Il était néanmoins fort assidu aux répétitions, et tenait à faire apprendre lui-même aux artistes les principaux rôles, pour en bien préciser les nuances et les détails; il usait d'une extrême patience et d'une parfaite courtoisie, tout en déployant une grande auto-

rité. Il était inaccessible aux intrigues et aux influences, et quelquefois dans ce petit monde où, chacun cherchant à attirer à lui ce qui peut le mettre en évidence, il est difficile de contenter toute la troupe, il suscita quelques mécontentements.

Un jour, certaine basse, marquant plus par la beauté de sa voix que par son éducation, n'avait pu obtenir que le compositeur ajoutât quelques traits à un air; prenant mal son parti d'un refus ferme mais poli, l'acteur se mit à arpenter le foyer en disant : « Tous les compositeurs sont des imbéciles. » — « Comme on se trompe parfois, repartit Niedermeyer, en s'adressant à l'accompagnateur, j'avais cru jusqu'ici que tous les chanteurs étaient des gens d'esprit. »

Nous tenons cette saillie de M. Dietsch, qui était chef du chant à l'Opéra; nous en trouvons quelques autres relatées par l'ancien *Figaro* bi-hebdomadaire, en 1861, alors que, après la mort du maître, les anecdotes sur lui étaient d'actualité; nous ne les rapporterons pas, convaincu qu'il est inutile de réfuter l'opinion que le chanteur mécontent formulait sur le compositeur.

Dans les arts toute supériorité ne peut être exercée que par une nature d'élite; le talent qui fait créer des œuvres remarquables est voisin du génie qui ne

réside que dans les grandes et vastes intelligences. Dieu ne permet pas que les étincelles divines s'égarent dans des cerveaux où elles ne rencontreraient aucun feu sacré à allumer. Combien de maîtres de l'art ont été privés par les circonstances entourant leur enfance des bienfaits d'une instruction et d'une éducation complètes, qui se sont élevés par eux-mêmes au premier rang. Parmi tous ceux que nous avons connus, nous n'en avons pas rencontré un seul dont l'esprit ne fut à la hauteur du talent.



OUVERTURE

DE

LA FRONDE

(Fac-simile du manuscrit autographe)

Adagio non troppo

Violons

con sordini

Alti

con sordini

pp

2 flûtes

3ᵉ pte flûte

Hautbois

2 Clar en la et 1 Clar: Basse en la

Tutti

pp

2 Cors en mi

pp

Un Cor en mi

pp

1 Cor en ré

Bassons

pp

2 Tromp: en mi

2 Tromp. en ré

2 Tromb.

Tromb Basse et Oph.

Timb. la, mi.

Voilées

pp

Violle

con sordini

pp

Basse

strisciando sulla quarta corda

Solo

Cli: Soli

Solo

piz:

VIII.

L'ART RELIGIEUX

DERNIÈRES ANNÉES

La résolution de ne plus écrire pour le théâtre ne condamnait pas Niedermeyer à l'oisiveté et à l'inaction qui lui étaient complètement antipathiques; il avait entrevu un vaste champ ouvert à d'autres travaux dont le résultat, sans nul profit, il est vrai, devait amplement compenser le renoncement aux succès des œuvres profanes et mondaines.

Mettant au service de l'autel son talent et son amour du grand art, il entreprit une tâche noble et désintéressée, en consacrant les dernières années de sa vie à la restauration de la musique sacrée. Il était imbu des traditions des anciens maîtres qui composaient tant d'œuvres grandioses pour l'église, alors que l'art théâtral et dramatique était encore en enfance. Il s'appliqua à faire revivre la musique qui convient aux prières et aux psaumes tant pour les

voix qui les chantent que pour l'orgue ou les instruments qui les accompagnent et les espacent.

La composition et l'exécution de sa messe lui avaient donné de douces et précieuses émotions; il était fermement croyant et chrétien, et il n'ambitionna plus que la satisfaction d'élever la musique religieuse à la hauteur de la grande et belle mission qui lui est assignée pour ajouter un éclat pur et radieux aux cérémonies du Culte et faire pénétrer l'édification dans le cœur des fidèles.

La liturgie de la religion protestante à laquelle appartenait Niedermeyer n'emprunte aucune solennité à l'art; il est sévèrement banni de ses temples par l'austérité calviniste; on n'y voit ni peintures, ni sculptures, ni ornements; tout y est froid comme la nudité des murs, entre lesquels rien ne doit distraire les fidèles, et si la musique y rencontre quelque tolérance, ce n'est que pour des cantiques peu artistement chantés par les fidèles.

A l'opposé du rite protestant, les cérémonies du culte catholique ont une pompe que rehausse et grandit la musique. Les paroles de l'office entonnées par le prêtre à l'autel sont répétées au chœur par les voix des chantres et des enfants; le grand orgue répond à l'orgue d'accompagnement, et les principaux motets sont chantés par des solistes.

C'était donc à l'art catholique que devaient s'appliquer les travaux du maître, jaloux de lui restituer les glorieuses traditions des temps passés, ternies par la routine et l'indifférente négligence des artistes modernes.

A l'époque dont nous parlons, les églises rétribuaient fort modiquement le personnel employé, et elles ne pouvaient recruter que des musiciens,

Déjeunant de l'église et soupant du théâtre,

auxquels l'art profane devait apporter d'autres ressources pour les nécessités de la vie. La profession de maître de chapelle était peu recherchée parce qu'elle ne procurait ni grand éclat, ni gros salaire, et presque toujours elle était exercée par des débutants ou des artistes occupant ailleurs d'autres emplois. L'art profane éclipsait l'art religieux; seuls quelques abbés, plus ou moins musiciens, s'adonnaient à la composition religieuse; à de rares exceptions près, elle était délaissée par les maîtres en vogue, qui recherchaient à la fois la renommée... et les droits d'auteur.

Il ne manquait pas cependant dans quelques églises de Paris d'hommes de talent, consciencieux et bien intentionnés; mais leurs efforts ne pouvaient vaincre la routine et la négligence du personnel

sous leurs ordres. Dans certaines villes de province, où la concurrence du théâtre nuisait moins à l'église, la musique du chœur avait mieux conservé le caractère traditionnel. Le mouvement de restauration qui se produisit à Paris sous l'impulsion de Niedermeyer y attira des musiciens de valeur et des organistes éminents. Ils se firent une place honorable à côté des Lefébure-Wély, des Boely, des Fessy, des Benoist, alors en renom.

Les compositeurs qui ont consacré leurs inspirations à l'autel dans la première moitié de ce siècle sont fort peu nombreux, et l'on ne trouve à citer parmi eux que Lesueur et Cherubini.

Depuis longtemps Niedermeyer s'était préoccupé de cette décadence de la musique religieuse; il avait déjà composé nombre de morceaux d'église, et les difficultés rencontrées pour obtenir une bonne exécution lui avaient fait reconnaître la nécessité de changer les conditions dans lesquelles se formaient les chapelles et les maîtrises. Il avait été surtout frappé des barbares mutilations infligées par l'ignorance au plain-chant, base de toute musique sacrée. Les règles les plus simples de la prosodie et de l'accentuation étaient complètement négligées, et la tonalité particulière qui donne aux chants un caractère solennel et religieux était dénaturée par son

association à une harmonie moderne; il en résultait le détestable effet d'une mélodie chantée dans un ton et accompagnée dans un autre. Le plain-chant avait donc perdu les admirables beautés définies par saint Bernard : *Sic suavis ut non sit levis, sic mulcet aures, ut moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum litteræ non evacuet, sed fecundet.* Chant plein de suavité, sans avoir rien de frivole, il charme les oreilles et touche les cœurs; il dissipe la tristesse, apaise la colère, et loin d'altérer le sens du texte, il en fait ressortir l'esprit et la portée.

Ce genre de musique était l'objet d'une prédilection toute spéciale chez Niedermeyer; il en avait fait une étude approfondie alors qu'ayant à former le répertoire de la société de musique vocale, il avait mis en lumière les œuvres des maîtres des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, qui, écrivant pour les voix seules, empruntaient la plupart de leurs sujets au chant grégorien.

La nécessité de remettre en honneur l'étude du plain-chant, du contrepoint et de la fugue s'imposait pour assurer à l'église un bon recrutement d'enfants de chœur, de chanteurs, d'organistes, de maîtres de chapelle, et de compositeurs. Le maître s'enthousiasma à la pensée d'entreprendre cette tâche, et il la réalisa par la fondation de l'École de

musique religieuse, destinée à établir une séparation complète entre l'étude de l'art sacré et l'étude de l'art profane.

Il ne s'en tint pas à un programme restreint, et il voulut que chacune des branches qu'embrasse la musique des églises, fût l'objet d'un enseignement spécial; il établit donc des cours spéciaux pour les éléments de la musique, le solfège, le chant, le chant simultané, le plain-chant, l'orgue, l'accompagnement ou basse chiffrée, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, l'instrumentation, l'histoire de la musique, la composition. L'étude du piano était aussi l'objet de soins tout particuliers, dans un but intelligemment poursuivi, celui de permettre aux futurs organistes et maîtres de chapelle formés par l'école, d'augmenter dignement leurs ressources, par des leçons dans les familles et dans les pensionnats.

Le fondateur de l'Ecole de musique religieuse ne négligea rien pour que l'installation et le choix des maîtres appelés à le seconder fussent à la hauteur du but poursuivi. Un grand orgue d'église fut placé à côté des autres instruments nécessaires aux leçons et aux études.

Le nouvel établissement fut ouvert au mois d'octobre de l'année 1853, et fut fréquenté dès le début par une trentaine d'élèves internes; leur surveillance,

leur éducation morale et religieuse, et une instruction littéraire, mesurée à leurs besoins, étaient confiées au clergé de Saint-Louis-d'Antin.

La vaillance que Niedermeyer apportait à servir les intérêts du grand art fut accueillie avec faveur et sympathie, et le gouvernement n'hésita pas à encourager par son appui la noble tentative due à l'initiative et au dévoûment d'un artiste désintéressé. Par un décret du 28 novembre 1853, un certain nombre de bourses furent créées, pour être réservées aux jeunes gens heureusement doués, et sur lesquels l'épiscopat jugerait à propos d'attirer l'attention du gouvernement.

En même temps, le ministre de l'instruction publique et des cultes, c'était alors M. Fortoul, recommandait la nouvelle école aux évêques, en leur adressant la circulaire suivante :

Monseigneur,

La musique religieuse, qui ajoute un si grand éclat aux solennités du culte, a perdu le caractère sacré que lui assignaient ses antiques traditions. Il faut surtout attribuer cette décadence à l'absence d'écoles spéciales et à l'obligation où l'église est aujourd'hui réduite de demander au théâtre ses organistes, ses chanteurs, ses maîtres de chapelle et ses compositeurs.

Comme tous les amis de l'art religieux, vous aurez assurément regretté, Monseigneur, qu'aucune tentative n'ait été faite

encore pour doter nos sanctuaires d'une véritable musique sacrée et d'artistes élevés et formés pour elle. Cet essai que j'espère voir couronné d'un plein succès, M. Niedermeyer vient de l'entreprendre, en fondant à Paris une école où seront préparés, par l'étude du chant, du contre-point, de la fugue et des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, tous les artistes destinés à composer les chapelles et les maîtrises de nos cathédrales, depuis le simple enfant de chœur jusqu'au compositeur.

Le plain-chant, base de la musique religieuse, sera dans cette école l'objet d'un soin particulier. Son exécution, maintenant abandonnée à la routine, ne produit que des effets incomplets. On semble oublier que c'est à sa tonalité propre que le plain-chant doit ce caractère grave et religieux qu'on lui fait perdre en l'associant à l'harmonie moderne. L'étude des grands maîtres du XVIe siècle ramènera utilement l'attention sur cette vérité ancienne. Dans leurs œuvres écrites pour les voix seules, la plupart des sujets sont empruntés au plain-chant, et la tonalité des développements qu'ils leur donnent, ne s'éloigne jamais de celle du plain-chant lui-même.

Déjà ces idées ont été comprises et encouragées par Mgr l'archevêque et par MM. les curés de Paris. J'espère, Monseigneur, qu'elles auront également votre approbation.

Permettez-moi donc de réclamer votre concours et votre bienveillant intérêt pour assurer le succès d'une œuvre dont Votre Grandeur ne peut manquer d'apprécier tous les avantages au double point de vue de la religion et de l'art.

L'appel du ministre fut entendu et sur la présentation des évêques, les bourses fondées par le gou-

vernement furent recherchées par les jeunes gens dont les heureuses dispositions étaient reconnues après un examen préalable.

Pendant les huit dernières années de sa vie, Niedermeyer consacra toute sa sollicitude à la direction de son école. Il s'était réservé les classes de plain-chant et de composition musicale, ainsi que le cours supérieur de piano qui, par la suite, fut attribué à Saint-Saens; à côté des professeurs chargés des leçons élémentaires, Dietsch, Carlini et Wakenthaler avaient pour mission d'enseigner l'harmonie, le contre-point, la fugue et l'orgue. Ce dernier maître, un des plus habiles organistes de l'époque, mort prématurément, fut plus tard remplacé par M. Loret, organiste de Notre-Dame-des-Victoires et ancien élève au Conservatoire de Bruxelles de l'éminent professeur Lemmens.

Des concours avaient lieu à la fin de chaque année, en présence d'un jury composé d'artistes étrangers à l'école, et des diplômes de maître de chapelle et d'organiste étaient délivrés par le ministère de l'instruction publique et des cultes aux élèves qui sortaient victorieux des épreuves imposées.

Voici comment le critique musical du *Journal des Débats* rend compte dans son feuilleton du 14 août 1855 des concours qui eurent lieu à la fin de la

seconde année d'existence de l'École de musique religieuse :

... J'ai assisté à tous les concours et je puis affirmer que j'ai été toujours frappé d'étonnement quand je n'ai pas été frappé d'admiration. Je ne parlerai pas ici des concours de solfège et de composition qui ont été des plus remarquables, je parlerai seulement des concours de piano et d'orgue. Figurez-vous une douzaine d'élèves exécuter en grands musiciens, c'est-à-dire avec un aplomb, une précision, une intelligence, une netteté admirables, les œuvres de J.-S. Bach les plus difficiles, les plus ardues, les plus hérissées de combinaisons scientifiques. Figurez-vous ces mêmes élèves à l'orgue, aborder les œuvres les plus terribles, les plus compliquées du même J.-S. Bach. Intimidés, émus d'abord dans le morceau de concours, la prodigieuse fugue en *mi mineur*, ils se sont peu à peu rassurés, et ont exécuté avec une aisance surprenante des morceaux choisis parmi ceux que les maîtres de l'art, les Lemmens, les Hesse, les Alkan mettent au nombre des plus inabordables.

Après quelques années d'études plusieurs élèves furent placés dans les églises de Paris et les cathédrales de France; dans plusieurs grandes paroisses de la capitale, la chapelle est encore dirigée, ou l'orgue est tenu par des anciens élèves de Niedermeyer qui se sont acquis une légitime réputation de grands musiciens.

Quelques-uns, il est vrai, ont quitté l'église pour

le théâtre; certains, même, ont consacré un véritable talent à un genre auquel leur maître n'aurait pas cru voir appliquer l'enseignement de son école. La renommée qu'ils ont acquise et les applaudissements du public leur ont fait perdre de vue les reproches qu'ils n'auraient pas manqué de recevoir. Nous n'avons pas été tenté de les leur transmettre par procuration, ayant, nous en faisons l'aveu, éprouvé un véritable plaisir à entendre leurs opérettes.

Nous pouvons d'ailleurs dire hautement que le but du créateur de l'École de musique religieuse a été largement atteint; les résultats ont répondu aux vues nobles et élevées qui l'avaient inspiré, et ils honorent sa mémoire. Les services rendus, ayant eu le double effet de restaurer la musique religieuse, et d'assurer à quantité de jeunes gens une carrière honorable, utile, et même quelquefois glorieuse, sont une large compensation aux sacrifices dictés par la passion de l'art et l'amour du bien.

L'œuvre de Niedermeyer compte actuellement quarante ans d'exercice; devenue l'École de musique classique, et dépendant de l'administration des beaux-arts, elle continue les traditions du maître; ses élèves sont recherchés partout où le besoin de bons musiciens se fait sentir. Plus de cinq cents jeunes gens en sont sortis, immédiatement pourvus

de places de maître de chapelle, d'organiste, de professeur dans des institutions, de directeur de sociétés philharmoniques, etc.

Le nom du fondateur est resté intimement attaché à sa création. Bien que tel n'ait jamais été son titre officiel, pour le public comme pour les élèves, jaloux d'une mémoire honorée, elle est restée l'École de Niedermeyer.

Le maître, qui se vouait à la tâche de former des musiciens dignes de l'église, avait pensé que l'enseignement devait être complété par la mise en pratique de ses doctrines, et pour démontrer l'application des théories, il s'était chargé de la direction de la musique de l'église Saint-Louis-d'Antin. Cette paroisse avait alors une grande importance; située au centre d'un riche quartier, elle n'avait pas été diminuée par les attributions faites plus tard sur son ressort à Saint-Augustin et à la Trinité. La direction et l'administration du chœur et de la tribune furent remises à Niedermeyer par un traité à forfait, moyennant la somme inscrite au budget pour la musique, soit quinze mille francs. Elles restèrent entre ses mains pendant les trois années qui formaient la première période de la convention passée.

Les fidèles qui fréquentaient l'église à cette

époque se rappellent la pompe et la magnificence de sa musique. Les œuvres des grands maîtres anciens furent remises en honneur par de brillantes exécutions. Ce n'étaient que messes et saluts solennels, le plus souvent avec orchestre et solistes émérites; le sanctuaire était trop étroit pour contenir la foule attirée par le renom de la chapelle.

Mais si le maître était un habile organisateur de musique, il n'avait pas au même degré les talents de l'administrateur. Il avait mis à l'orgue un savant exécutant, il lui avait adjoint un maître de chapelle expérimenté pour diriger les répétitions du répertoire qu'il préparait, il avait augmenté le nombre des chanteurs, il avait attiré les rares enfants doués de jolies voix, il n'hésitait pas à appeler des instruments pour alterner avec l'orgue; les recettes de l'église augmentaient en proportion du charme qu'offraient les offices, mais Niedermeyer, dépassant de beaucoup les ressources qui lui étaient attribuées, devait puiser la différence dans sa propre caisse.

Le père de famille, soucieux de l'intérêt des siens, et ayant déjà assumé les lourdes charges que lui imposait son école, considéra le musicien épris des belles, mais trop coûteuses exécutions, comme un prodigue, et il dénonça la convention. La fabrique

offrit alors une augmentation des ressources mises à la disposition du maître : mais celui-ci eut la méfiance de ses entraînements. Les livres de la comptabilité de cette gestion nous montrent qu'il n'eut peut-être pas tort.

Vers la même époque, jaloux de donner essor aux principes, sur lesquelles étaient basées ses tentatives de restauration de l'art sacré, Niedermeyer fonda le journal *la Maîtrise*, et il s'associa M. d'Ortigue comme rédacteur en chef du recueil dont il dirigeait la publication.

Voici en quels termes est exposé, dans le premier numéro, le programme du journal :

Nous fondons un journal uniquement consacré aux intérêts de la musique d'église. Par musique d'église, nous entendons tous les chants qui retentissent dans le sanctuaire : musique sacrée, plain-chant, orgue. Pour le plain-chant, nous disons saint Grégoire ; pour la musique sacrée, nous disons Palestrina ; pour l'orgue, nous disons J.-S. Bach.

Nous nous occuperons d'abord de toutes les questions qui se rattachent au chant grégorien, à sa constitution, à sa tonalité, à son histoire, à ses rapports avec certains usages liturgiques. Nous nous occuperons surtout de la manière dont on doit le chanter, soit à l'unisson, soit avec accompagnement d'orgue, soit en faux-bourdon, accompagné ou non accompagné. Nous tâcherons de donner de bonnes règles pratiques pour l'exécution de ces trois sortes de chant, comme

aussi pour la prononciation, la prosodie, l'accentuation, etc.

Nous nous occuperons en second lieu de ce genre de musique auquel on a donné le nom de musique religieuse. Nous rechercherons à quelles conditions cette musique est digne de sa destination, à quelles autres conditions elle ne doit pas être tolérée dans les temples.

Entre toutes les écoles, celle à laquelle Palestrina a donné son nom sera pour nous l'objet non seulement d'une attention, mais encore d'une vénération particulières. Nous analyserons avec soin les œuvres qui en sont sorties, en nous efforçant de relever, ainsi que les beautés scientifiques, les éléments d'où découlent ce caractère auguste, cette expression sublime qui font l'admiration des siècles; nous donnerons en même temps des indications utiles pour la manière d'étudier ces chefs-d'œuvre, de les exécuter, pour les mouvements à prendre, les nuances à observer, etc.

L'orgue de chœur et le grand orgue fixeront nos regards d'une manière non moins spéciale, car il ne suffit pas que le plain-chant soit bien accompagné, il faut encore que l'instrument de nos églises ne se fasse pas le colporteur des cantilènes profanes, qu'il s'abstienne de reproduire les nuances de sonorité et les effets pittoresques de l'orchestre : il faut qu'il se montre fidèle au style grave qui lui convient, comme aux conditions primitives de sa structure.

Non contents de publier et de faire apprécier les belles œuvres de toutes les époques, nous en ferons encore connaître les auteurs; nous publierons sur leur vie et leurs ouvrages des notices puisées aux meilleures sources; nous rechercherons de nouveaux et intéressants documents sur leurs personnes. Nous ne nous bornerons pas aux compositeurs purement religieux;

mais lorsqu'un musicien lyrique aura bien mérité de l'art par quelque belle œuvre sacrée, nous ne l'excluerons pas de notre galerie.

Sans nous interdire absolument le domaine des questions purement scientifiques et des monuments archéologiques de l'art, nous ne ferons sur ce terrain que de rares excursions et seulement pour éclaircir des questions ou des difficultés de théorie et d'enseignement. Nous laisserons à de plus érudits que nous ce genre de spéculations métaphysiques et de recherches composant ce qu'on appelle la philosophie de l'art, et qui sont sans action dans la sphère beaucoup plus modeste des faits et de la pratique.

Mais dans les limites du cadre que nous venons de tracer, nous ferons nos efforts pour répondre aux besoins des paroisses, pour que les ecclésiastiques, les organistes, les maîtres de chapelle, les accompagnateurs, les choristes nous lisent avec fruit. Nous nous efforcerons de signaler tout ce que l'on tente pour le maintien des saines traditions liturgiques, grégoriennes et musicales, et dans les églises de Paris, et dans toutes celles de France et de l'étranger. Nous voudrions que notre journal fût comme l'écho fidèle des accents qui s'élèvent de tous les sanctuaires, pour que tout ce qui se fait de bien, de conforme à l'esprit de l'église, fût à l'instant connu, imité, répété sur tous les points.

Ce que nous venons de dire des questions que se propose la philosophie de l'art, nous le dirons de la polémique. Nous n'y recourrons que lorsque nous y serons contraints et forcés. Cette œuvre n'est pas une œuvre de critique et de dispute : c'est avant tout une œuvre de fondation, d'édification et de propagation.

Ce programme est tout entier écrit de la main de Niedermeyer; il constitue une véritable profession de foi, où sont exposées ses doctrines et ses idées. Par cette publication, le maître voulait ouvrir une tribune destinée à donner un nouvel éclat à la féconde branche de l'art à laquelle il s'était dévoué.

Dans la *Maîtrise* parurent une série d'articles de Niedermeyer, de d'Ortigue, et de remarquables travaux de l'abbé Jouve, l'abbé Petit, le père Schubiger, de MM. Schmitt, Laurentie, Stephen Morelot, de Coussemacker, Sigismond Newkom, Morel de Voleine, etc. A chaque numéro étaient joints six morceaux de musique destinés à former le répertoire des églises; dans cette collection on trouve les plus belles pages de Palestrina, d'Orlando di Lasso, de Vittoria, de Marcello, de Mozart, de Bach, de Haendel, de Frescobaldi, de Scarlatti, de Remb, de Rink, de Clérambault, des motets et des chœurs inédits de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, de Carafa, d'Auber, de Gounod, de Gewaert, etc. Des morceaux d'orgue de Lemmens, de Boély, d'Ambroise Thomas, de Lefébure-Wély, de Loret, etc., furent écrits spécialement pour aider à l'œuvre de propagation de la bonne musique, poursuivie par Niedermeyer. Celui-ci, pour sa part,

composait une série de motets et nombre d'offertoires, de prières, de fugues, de marches, et de préludes pour orgue.

La Maîtrise a été fort répandue dans les églises de France, où elle a formé un précieux fond de bibliothèque. Tandis que les morceaux publiés ont encore un important tirage, le texte est épuisé.

Niedermeyer publiait aussi un travail spécial, trop volumineux pour trouver place dans *la Maîtrise*, et auquel n'aurait pu convenir le fractionnement nécessité par une publication périodique. Cet ouvrage, intitulé : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, était le résumé du cours professé par son auteur à l'École de musique religieuse. M. d'Ortigue fut chargé de rédiger, sous la direction du maître, les notes prises pendant les leçons.

« L'idée de ce traité ne m'appartient pas », dit M. d'Ortigue dans la préface qui précède le livre, et il raconte comment, après que son collaborateur lui eut démontré la vérité indiscutable des principes sur lesquels est basé son système, il n'hésita pas à désavouer les idées qu'il avait professées dans *son Dictionnaire de plain-chant*, et à accepter une part dans l'œuvre de son contradicteur. Ce qui lui rendit évidente la supériorité du système nouveau, ce fut,

dit-il, l'énoncé de deux règles, qui comme un trait de lumière, lui révélèrent les bases du système harmonique grégorien :

1° Nécessité dans l'accompagnement du plain-chant de l'emploi exclusif des notes de l'échelle.

2° Nécessité d'attribuer aux accords de finale et de dominante dans chaque mode des fonctions analogues à celles que les notes essentielles exercent dans la mélodie.

L'apparition du livre publié par Niedermeyer avec le concours d'un savant écrivain qui professait autrefois des principes opposés, fit une profonde impression dans le monde musical.

Comme application à ses théories de plain-chant, Niedermeyer qui ne se complaisait que dans un travail assidu, entreprit une œuvre considérable à laquelle il ne mit fin que peu de temps avant sa mort; bien que les épreuves aient été corrigées par lui, cet ouvrage ne parut que comme œuvre posthume.

L'accompagnement pour orgue des offices de l'église, écrit sur les éditions du rite romain de Rennes et de Digne, qui étaient les plus usitées. forme deux gros volumes in-4° de plus de cinq cents planches de musique; les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année, la messe des morts, les saluts du Saint-Sacrement, le

chant du *Te Deum* y sont contenus, harmonisés suivant le système du *Traité théorique :*

L'accompagnement pour orgue du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* de Niedermeyer se distingue par sa grande clarté, sa facilité d'exécution et par la rigoureuse et fidèle observation de la tonalité et de la modalité dans l'harmonisation des chants d'église. L'homme studieux y trouve des harmonies neuves, hardies, des successions d'accords étranges, mais toujours de la plus grande correction. Selon nous, l'ouvrage de Niedermeyer est autant un bon livre pratique qu'un excellent livre d'étude, et tout homme impartial doit lui rendre hommage d'avoir écrit un livre aussi pur sous le rapport de la science musicale. [G. Schmitt, organiste de Saint-Sulpice, extrait du journal le *Plain-Chant*, du 1er septembre 1861].

Niedermeyer trouvait encore le temps de s'associer aux œuvres utiles. Membre de la commission de surveillance du chant dans les écoles de la ville de Paris, il y apportait le précieux concours de ses lumières et de son activité; il faisait aussi partie du Comité général de patronage des Orphéons de France :

Il était, dit le *Figaro* du 21 mars 1861, voué à la présidence des jurys d'orphéons, un vœu devenu une vocation véritable. Il courait avec une ardeur infatigable, à marches forcées, c'est le mot, partout où l'appelait un concours, remplissait scrupuleu-

sement sa mission, et dédaigneux des banquets qui complètent ces exercices gastro-musicaux, revenait en toute hâte reprendre sa tâche à Paris.

Il a travaillé à de nombreuses compositions chorales et orphéoniques. L'*Éternel est son nom* est en ce genre une œuvre magistrale : il y a mis une simplicité, une grandeur et une foi égales à celle de son immortel *parolier* Racine. *Les soldats de l'avenir* et le *Jugement dernier* sont aussi des chœurs fort remarquables.

L'érudition de M. Niedermeyer était vraiment étonnante, sa nature loyale et droite, mais froide, s'échauffait peu à peu à un contact sympathique; alors il causait volontiers et avec esprit.

Niedermeyer était en outre souvent appelé à présider les commissions formées pour arrêter la combinaison et faire la réception des orgues commandées par l'État, les villes ou les fabriques des églises.

La restauration de la musique religieuse, la présence à la tribune d'habiles organistes nécessitèrent le changement ou le remaniement des instruments défectueux dont on s'était contenté jusqu'alors. Les anciens constructeurs et surtout au dix-huitième siècle, les Dallery et les Clicquot avaient livré aux cathédrales et aux églises de superbes instruments, remarquables par la qualité du son, mais le mécanisme était arriéré, et le jeu des claviers était nécessairement lourd. Au commencement du siècle les frères Girard, Grenié, Chameron, etc., introdui-

sirent quelques améliorations, et plus tard Barker apporta un immense perfectionnement par l'invention du levier pneumatique. Son ingénieuse découverte donne aux claviers de l'orgue la légèreté des touches du piano, alors même que tous les jeux, quelqu'en soit le nombre, sont réunis par les pédales de combinaison. Le procédé de Barker fut adopté par tous les facteurs, et chaque organiste voulut le faire appliquer à son instrument; on peut dire que les orgues de presque toutes les églises importantes ont alors été remplacées ou retouchées, et l'industrie des constructeurs prit un grand développement.

L'autorité de Niedermeyer était telle en matière de musique religieuse que de tous les côtés on recourait à ses lumières: son concours était toujours acquis à ceux qui le sollicitaient, et ses connaissances approfondies en acoustique et en mécanique venaient compléter sa compétence musicale.

L'activité du maître s'exerçait même à l'étranger : un de ses amis, M. Bartholony, qui fut un des créateurs des chemins de fer en France, était grand amateur de musique; il venait de doter Genève, sa ville natale, d'un magnifique Conservatoire, construit à ses frais par l'architecte Lesueur. Il s'occupait avec une grande sollicitude de tout ce qui touchait

à la bonne organisation des cours de cette école et il demanda à Niedermeyer de l'aider de ses conseils et de sa grande expérience.

Celui-ci s'empressa d'accéder à son désir; il se rendait assez fréquemment à Genève, où il avait envoyé son fils entreprendre des études scientifiques auprès des illustres professeurs de l'Académie, les de la Rive, les Colladon, etc. Sans accepter au Conservatoire aucune mission officielle, il apporta un concours utile aux maîtres et aux élèves. Le comité du Conservatoire a plus d'une fois rendu hommage à ces relations précieuses pour l'établissement, à la parfaite obligeance et aux procédés aimables du maître.

Du reste, la Suisse, qui fut le pays natal de Niedermeyer, le revendique hautement comme un de ses enfants. En même temps qu'à Paris le ministère des beaux-arts lui élevait un monument dans la cour de l'École de musique classique, et faisait placer son buste à l'Opéra; la ville de Nyon, où il est né, consacrait à sa mémoire un autre monument surmonté de son effigie en bronze, et placé sur le quai bordant le lac qu'il a chanté. La cité de Genève, dont il possédait la bourgeoisie, ne restait pas en arrière, et le conseil administratif rendait hommage au maître en érigeant son buste dans le foyer du grand théâtre.

Tout en se livrant à tant de travaux qui le rendaient le véritable apôtre de l'art religieux et classique, Niedermeyer ne négligeait pas la composition, mais il ne sortit plus du domaine qu'il s'était assigné. Sans compter de nombreux motets et morceaux pour orgue, il écrivit deux autres messes, l'une en *ré*, l'autre en *sol*, quelques psaumes, entre autres le *Super flumina Babylonis*, et une symphonie religieuse pour orchestre.

Parmi tous les chants d'église de Niedermeyer, son *Pater Noster* a obtenu, dans un genre tout différent, une popularité égale à celle du *Lac*.

Il n'est guère de cérémonie, célébrée à l'église avec quelque solennité, où l'on n'exécute ce motet qui pénètre au cœur des assistants par son inspiration remplie d'onction et de ferveur.

Le *Pater* accompagne tous les mariages, comme le *Pie Jesu* du même maître fait entendre, à presque tous les enterrements, ses accents de douloureuse tristesse, auxquels succède une éclatante et confiante imploration de la miséricorde divine.

Cependant les atteintes de la maladie qui devait l'enlever prématurément s'étaient fait sentir, sans que la rude tâche qu'il s'était imposée fût en rien ralentie.

Une cruelle douleur l'avait profondément affecté,

par la perte de la compagne de sa vie, survenue en 1854.

Dès ce moment, à côté de la tendre sollicitude dont il entourait ses enfants, le travail fut son unique consolation et il poursuivit un labeur au-dessus de ses forces. Il trouvait ses seules distractions dans l'intimité des amitiés d'élite qu'il avait groupées autour de lui, les villégiatures en Suisse ou les voyages entrepris en famille. Mais son plus grand bonheur était de faire le bien. Nous avons eu la rare et précieuse satisfaction de voir fidèle à sa mémoire la reconnaissance de ceux qu'il a aidés, guidés, ou soutenus.

Niedermeyer mourut presque subitement le 14 mars 1861, à l'âge de cinquante-neuf ans, étouffé par une angine de poitrine.

Nous avons déjà fait bien des citations, dans notre parti pris de nous abstenir de toute appréciation, de tout jugement et de tout commentaire; comme conclusion, nous reproduisons la péroraison du discours prononcé sur la tombe du maître par le président de la société des compositeurs et auteurs dramatiques :

Heureux d'un passé glorieux, satisfait d'un présent qui lui promettait un plus bel avenir encore, entouré de l'estime de

tous et de la gratitude de nombreux obligés, Niedermeyer n'avait plus rien à désirer lorsque l'impitoyable mort est venue l'arracher à ses travaux, à l'amour des siens, à l'affection de ses élèves et de ses nombreux amis.

En présence d'une perte aussi douloureuse qu'imprévue, nous devons nous incliner en silence devant la volonté qui tient entre ses mains divines le sort des empires et des simples mortels. Heureux celui qui meurt dans le Seigneur! Heureux celui qui, comme vous, Niedermeyer, n'a fait couler que des larmes d'attendrissement, et ne fait verser de pleurs amers que sur le seuil de sa tombe. Reposez en paix, adieu, cher et grand maître, ou plutôt au revoir!



CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE LOUIS NIEDERMEYER

OPÉRAS

Il reo per amore (1 acte).

La Casa nel bosco (2 actes), d'après Marsollier.

Stradella (5 actes), poème d'Émile Deschamps et Émilien Pacini.

Marie Stuart (5 actes), poème de Théodore Anne.

La Fronde (5 actes), poème de Jules Lacroix et Auguste Maquet.

MÉLODIES ET ROMANCES

Le Lac,	poésie de Lamartine.	
L'Isolement,	d°	d°
L'Automne,	d°	d°
La Voix humaine,	d°	d°

Le Soir,	poésie de	Lamartine.
L'Invocation,	d°	d°
Le Poète mourant,	d°	Millevoye.
L'Ame du Purgatoire,	d°	C. Delavigne.
Le Cinq Mai,	d°	Manzoni.
Gastibelza,	d°	Victor Hugo.
La Ronde du Sabbat,	d°	d°
Oceano nox,	d°	d°
Puisqu'ici-bas toute âme,	d°	d°
L'Océan,	d°	d°
La Mer,	d°	d°
La Noce de Léonor,	d°	E. Deschamps.
Une Scène des Apennins,	d°	d°
L'Étrangère,	d°	d°
Que ne suis-je un Comte,	d°	d°
Ce n'est pas toi,	d°	d°
Le Chevalier de Malte,	d°	d°
Ne l'espérez pas,	d°	d°
Mon Pays,	d°	d°
Jane Gray,	d°	Émilien Pacini.
Seul objet de mes vœux,	d°	d°
Vois l'Aurore,	d°	d°
Ne parlons pas d'amour,	d°	d°
O ma belle rebelle,	d°	Baïf.

CHŒURS ET SCÈNES

Chœurs d'Esther,	poésie de	Racine.
Déplorable Sion,	d°	d°
Cantique,	d°	d°
L'Éternel est son nom,	d°	d°
Le Jugement dernier,	d°	Gilbert.
Les Soldats de l'Avenir,	d°	Vaudin.
Les Charmes de la Paix.	d°	d°

MORCEAUX DE PIANO

Duo avec variations piano et harpe.

1re *Fantaisie.*

2e *Fantaisie.*

3e *Fantaisie.*

Variations sur le *Ranz des Vaches.*

Variazoni per piano forte, sulla cavatina dell' opera *la Donna del Lago*, dedicate all' egregia signora Colbran (Naples).

Variations sur un air anglais.

Variations sur un thème favori du *Crociato.*

Variations sur le chant écossais de la *Sylphide.*

Le Bal, divertissement.

Divertissement espagnol.

Variations sur la *Dernière pensée de Weber.*

Variations sur une cavatine de la *Straniera.*
La Clochette, rondoletto.
Souvenirs de la *Straniera.*
Rondo brillant sur l'opéra la *Casa nel bosco.*
Ouverture de la *Casa nel bosco* à quatre mains.
Morceau de Salon.
Étude dans le style ancien.
Étude dans le style moderne. — Etc., etc.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Messe en *si mineur*, à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue.

Messe en *ré,* à quatre voix, avec accompagnement d'orgue.

Messe brève en *sol*, avec accompagnement d'orgue.

Ave Maria pour soprano et contralto.

Ave Maria à deux voix.

Ave Maria pour mezzo-soprano ou baryton et chœur.

Ave Maria à cinq ou six voix, avec accompagnement d'orgue.

O Salutaris pour ténor et soprano, en *si bémol.*

O Salutaris pour deux soprani et un contralto.

O Salutaris à quatre voix, avec accompagnement d'orgue.

O Salutaris à quatre voix mixtes, sans accompagnement.

Pie Jesu pour mezzo soprano ou baryton et chœur.

Pater Noster, avec chœur ad libitum.

Confirma hoc, motet à quatre voix.

Sancta Maria pour cinq voix.

Monstra te, motet à quatre voix, avec solo de ténor ou de soprano.

Inviolata à deux voix.

Tantum ergo, motet à quatre voix.

Agnus Dei pour ténor ou soprano.

Agnus Dei pour deux soprani avec chœur.

Regina cœli, à deux chœurs mixtes avec orgue.

Litanies de la Vierge, à deux chœurs avec accompagnement d'orgue.

Laudate pueri, en chœur à l'unisson avec orgue.

Super flumina Babylonis, psaume, chœur à quatre voix mixtes, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre.

Veni Creator, à deux chœurs avec orgue.

Dixit Dominus, chœur avec orgue. — Etc., etc.

MUSIQUE POUR ORGUE

Offertoire en *fa*.

Offertoire en *la bémol*.

Deux Antiennes.
Deux Antiennes en *mi*.
Communion en *la*.
Communion en *ré*.
Communion en *sol*.
Sortie en *ut*.
Trio avec pédales.
Prière en *mi mineur*.
Prière en *la*.
Prière en *ut mineur*.
Fugue en *la*.
Fugue en *ré mineur*.
Prélude en *ré*.
Prélude en *la*.
Marche religieuse en *ré*.
Marche religieuse en *mi*.
Pastorale en *ré*.
Quatre versets.
Deux versets.
Canzone.

Accompagnement du *Kyrie* et du *Gloria* (fêtes du rite double).

Accompagnement pour orgue de tous les offices de l'église. — Etc., etc.

OUVRAGES DIVERS

La Maîtrise.

Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain chant, en collaboration avec J. d'Ortigue.

Biographies de compositeurs anciens.

Recueil de musique vocale, religieuse et classique, onze volumes, en collaboration avec le prince de la Moskowa.

Symphonie à grand orchestre.





APPENDICE

APPENDICE

I.

NOTES ET DOCUMENTS

SUR

LA FAMILLE DE NIEDERMEYER

Suivant l'*Adelischer Antiquarius* et l'*Adelsbuch des Konigreichs Baiern*, les Niedermeyer étaient issus d'une famille bourgeoise ayant des armoiries *(Baïerischer Antiquarius*, page 231). On trouve la description de ces armes au même ouvrage, au *Bayerischer Adel*, page 17 et tableau 7, à l'*Armorial général de Rietstap*, volume II, page 316. Elles sont figurées au *Wappenbuch*, page 7, où elles sont précédées des armes anciennes des Niedermeyer, lesquelles sont copiées au lieu de sépulture de Katharine Zanglein, née Niedermeyer, morte à Straubing en 1648.

Les armes primitives étaient : Écu écartelé d'or et d'azur, au premier et quatrième lieu paraît un corps vêtu d'azur, et couronné d'un bandeau d'argent; au second et au troisième lieu se trouve un pal en or et en argent. Le casque est couronné de deux cornes azur et or au milieu desquelles paraît le

corps en azur. (*Ergänzungen und Nachträge zum Bayerischen Adel.*)

Ces armes furent un peu modifiées lors de l'anoblissement en 1666 de Jean de Niedermeyer, et elles restèrent celles des barons lorsque ce titre fut décerné le 23 septembre 1734 par l'électeur Charles Albert à François Sigismond de Niedermeyer, directeur de la Chambre des finances de la Cour; l'homme fut armé et une croix pattée de gueules brocha sur l'écu. Cet écu est d'or, écartelé aux 1 et 4 d'un homme issant, habillé d'azur, coiffé du même, au rabat du champ, brandissant un sabre au naturel; aux 2 et 3, au pal partie d'argent et d'azur, à la croix pattée de gueules brochant sur l'écartelé; deux casques couronnés; cimier : 1° l'homme issant, lambrequins d'or et d'azur; 2° deux proboscides tiercées en fasce, à dextre d'or, d'azur et d'argent, à sénestre d'or, d'argent et d'azur, lambrequins d'argent et d'azur.

Ces armes dont la partie principale est le guerrier brandissant un sabre, indiquent que leur attribution doit résulter de faits de guerre et d'actes de bravoure. Sans doute, ces ancêtres franconiens étaient de rudes reîtres et de vaillants hommes d'armes. Nous aimerions à raconter de grandes batailles et de brillants combats; mais rien ne nous a renseigné sur des prouesses de ces aïeux, et si elles ont existé, nous ne pouvons les tirer de l'oubli.

Les documents de nos archives ne mentionnent en premier lieu que le trisaïeul de Louis Niedermeyer; en dehors de la nomenclature de quelques collatéraux, ils établissent la filiation depuis Jean Niedermeyer anobli en 1666, jusqu'à Georges Michel de Niedermeyer.

Les registres de la paroisse de Singenbach où il a été ense-

veli dans un monument élevé dans l'église désignent ainsi cet ancêtre :

Jean Niedermeyer d'Altenbourg Fagen et Singenbach, fils aîné du noble seigneur Jean Niedermeyer d'Altenbourg et Fagen.

L'absence du nom de Singenbach dans la désignation du père montre que cette acquisition était de date récente.

Aux mêmes registres est inscrit son fils qui fut le bisaïeul du compositeur et dont mention est faite au *Baïerischer Antiquarius*, page 231; François Sigismond, baron de Niedermeyer d'Altenbourg et de Singenbach. Il fut directeur de la Chambre des finances de la Cour, et reçut comme récompense de ses services le diplôme de baron qui lui fut concédé le 23 septembre 1734 par l'électeur Charles Albert. Il avait épousé à Singenbach, principale résidence de la famille, Barbe-Marie-Éléonore de Prugg. Fagen ne fait plus partie du nom dans l'acte de décès dressé le 2 mars 1743 à Singenbach, où il repose dans l'église paroissiale.

François Sigismond laissa un fils et trois filles. L'aîné de ces enfants, Charles-Antoine-Sigismond, né à Singenbach le 11 juillet 1725, épousa à Feldkirchen, près de Westham, petite ville de la Bavière supérieure, Marie-Léopoldine de Spitzl, et il mourut le 16 mars 1780; il fut enseveli au tombeau de famille dans l'église de Singenbach.

Ses sœurs étaient :

Marie-Joséphine-Thérèse, née le 8 novembre 1729;

Marie-Rose-Adélaïde, née le 4 novembre 1730;

Marie-Éléonore-Blandine, née le 19 septembre 1732.

Leur postérité existe sans doute encore, nous ne l'avons pas fait rechercher.

Du mariage de Charles-Antoine Sigismond, naquirent, toujours à Singenbach :

1° Joachim-Adam-Charles;

2° Georges-Michel;

3° Marie-Berthe, mariée au comte de Welter.

Nous avons vu dans quelles circonstances Georges-Michel quitta définitivement son pays natal, comment la famille fut continuée par lui, en Suisse, après son mariage avec Louise-Charlotte Baylon, et du fait de cette dernière fut reconnue française, à la suite de la revendication faite par Louis Niedermeyer des droits attribués par la loi aux descendants des protestants exilés en 1685.

Joachim-Adam-Charles, suivant la tradition de la famille, demeura à la cour du roi de Bavière, où il remplit les fonctions de conseiller royal et d'écuyer; il mourut en 1832 sans laisser de postérité.

Quant à Mme de Welter, sœur de Georges-Michel, nos indications se bornent au souvenir de rares relations avec ses enfants.

Louis Niedermeyer fut, à partir de 1832, le seul représentant mâle de la famille; de son mariage avec Jeanne-Suzanne-Charlotte des Vignes de Givrins, il eut :

1° Suzanne-Louise-Eulalie, mariée à Gustave le Fèvre;

2° Caroline-Mathilde, mariée à Eugène Gigout, morte sans enfants en 1890;

3° Louis-Alfred, marié à Jeanne-Marie-Catherine, fille du comte Raoul Soret de Boisbrunet et de Marie de Backer.

II.

NOTES ET DOCUMENTS

SUR

L'ORIGINE DE LA FAMILLE BAYLON

L'origine française de la famille Baylon ou Beylon, suivant que l'une ou l'autre orthographe a été employée en divers actes, est établie :

1° Par l'extrait du registre des réfugiés français pour cause de religion fixés dans le canton de Vaud depuis la révocation de l'édit de Nantes par S. M. Louis XIV en 1685, lequel mentionne, au dénombrement fait en 1740 :

Beylon, Mathieu, du Dauphiné, faïencier; sa veuve, Magdelaine, née Vigne, âgée de cinquante-six ans;

2° Acte de naissance de Moïse Beylon, né à Lausanne le 8 janvier 1711;

3° Acte de naissance de Moyse Beylon, né à Lausanne le 29 août 1736, fils de Moyse Beylon et de Judith Marcel, sa femme;

4° Acte de naissance de Louise-Charlotte Beylon, né à Nyon le 12 juin 1780, fille de Moyse Beylon et de Louise-Sophie d'Apples, son épouse, laquelle fut mariée à Georges-Michel Niedermeyer et mourut à Paris le 23 septembre 1844.

III.

NOTICE

SUR

LA FAMILLE DES VIGNES DE GIVRINS

D'APRÈS LES ANCIENS DOCUMENTS

Et les ANNALES *de la Suisse et de la Hollande.*

La famille des Vignes était fort ancienne et très considérée dans le pays de Vaud, où elle posséda des seigneuries et des châtellenies importantes, entre autres la seigneurie de Givrins qu'elle détenait en 1798 au moment de l'occupation française.

Ses armes sont d'argent au chevron de gueules, chargé sur la corne d'une croisette du champ, et, sur chaque branche, d'une étoile d'or. Elles ont pour supports deux lions, le casque lauré est surmonté d'une couronne de comte. [*Armorial de Melinden. — Manuscrit de la bibliothèque cantonale de Lausanne. — Armorial de Mandrot. — Armorial général de Rietstap. — Répertoire des familles vaudoises.*]

Parmi nos vieux papiers se trouve un tableau généalogique des descendants du mariage d'entre Emmanuel Prince de Portugal et Émilia de Nassau, née princesse d'Orange, relatant la postérité d'Anne-Rosine, leur petite-fille mariée à Jean des Vignes, chef de justice à Genolly.

Les alliances des des Vignes les rattachaient à de grandes familles et l'un d'eux au dix-septième siècle avait conclu mariage avec l'une des petites filles du susdit Emmanuel prince de Portugal et d'Émilia de Nassau, fille de Guillaume le Taciturne.

Les circonstances qui amenèrent le séjour de cette princesse en Suisse, et par suite les unions de ses petites filles avec des gentilshommes du pays sont intéressantes; elles sont rapportées dans maints ouvrages : *Histoire générale des provinces unies*, tome VI. — *Vaderlandsche Historie*, par Waguenar. — *Nederlansche historie*, par Van Meteren. — *Historia genevrina*, de Gregorio Leti. — *Journal de la Société vaudoise d'utilité publique*, tomes VI et VII. — *Mémoires et documents*, publiés par la société d'archéologie de Genève, tome XV. — *Dictionnaire historique du canton de Vaud*, à l'article Prangins. — *Bibliothèque universelle* et *Revue Suisse*, tome XLII.

Voici un résumé des faits consignés dans ces annales :

Antonio de Crato fut le dix-huitième roi de Portugal, et le dernier de la branche d'Avis; il était neveu du cardinal don Henri, successeur de Jean Sébastien, et fils de l'Infant don Luis, duc de Béja et de Yolande de Gomez, que ce dernier épousa d'abord secrètement et fit ensuite reconnaître pour sa femme légitime : cette union fut déclarée régulière par le pape Grégoire XIII; néanmoins à la mort du roi Cardinal, les adversaires de son neveu, désireux de le déposséder du trône contestèrent la légitimité de sa naissance.

Plusieurs prétendants lui disputèrent alors la couronne, bien qu'il fût le seul descendant en ligne directe de Jean III. C'étaient Philippe II, roi d'Espagne, don Juan duc de Bragance et Alexandre, prince de Parme.

Après avoir été couronné à Santarem en 1580, Antonio fut

attaqué par Philippe II et complètement défait à la sanglante bataille d'Alcantara, à la suite de laquelle son puissant rival réunit le trône de Portugal à celui d'Espagne. Forcé de quitter Lisbonne, il passa en France et il obtint des secours de Henri III qui envoya deux mille hommes, sous les ordres du commandeur de Chartres, soutenir aux Açores l'armée navale demeurée fidèle au prince dépossédé. Mal secondés par les Portugais, les Français ne purent triompher des forces imposantes de l'Espagne.

Une nouvelle tentative, avec l'appui d'une flotte anglaise obtenue d'Élisabeth et dirigée par Drake sur les côtes d'Espagne, ne fut pas plus heureuse. Cet échec fut le dernier, et Antoine, vaincu et sans espoir, revint à Paris; il y vécut de l'aide qu'il reçut du roi de France et mourut en 1595. Son corps fut inhumé dans l'église de l'*Ave Maria*.

Il laissait deux fils, Emmanuel et Christophe. Ces princes, après la mort de leur père, se retirèrent en Hollande, et arrivèrent à la Haye au printemps de 1597. Leur maison, en combattant l'Espagne, avait servi la cause de l'indépendance des Pays-Bas; les États généraux des provinces unies se montrèrent bien disposés; ils retinrent Emmanuel à leur service et lui assignèrent un revenu honorable. Christophe fut envoyé comme ambassadeur de la République néerlandaise auprès de l'Empereur du Maroc.

Maurice de Nassau, fils de Guillaume le Taciturne, était alors stathouder; il tenait à la Haye une cour brillante et ses sœurs avaient été recherchées par des princes de maisons royales. Louise-Julienne de Nassau épousa l'électeur de Saxe, Isabelle fut unie au duc de Bouillon, Catherine-Belgique, issue du troisième mariage de Guillaume avec Charlotte de Bourbon,

sa troisième femme, devint l'épouse du comte de Hanau, prince de Franconie, et une autre princesse, née du même lit, fut mariée à Claude de la Trémoïlle, duc de Thouars, prince de Talamont, et comte de Guisnes.

Une cinquième sœur, Émilie de Nassau, née en 1568, et issue comme Maurice du deuxième mariage du Taciturne avec Anne de Saxe, était restée auprès de son frère. Emmanuel fit sa conquête, et la sensible princesse, bien qu'âgée alors de vingt-neuf ans, lui donna tout son cœur; mais Maurice ne voulut pas consentir à ce mariage, objectant la pauvreté d'Emmanuel, la différence des religions et les doutes qui planaient sur la légitimité de la naissance de son père. Ce refus du chef de la famille ne rebuta pas Émilie; elle fit célébrer son mariage avec le prince de Portugal le sept novembre 1597 dans une chapelle catholique de la Haye, et les deux époux notifièrent leur union aux États-Généraux. Mais ceux-ci, craignant de nouvelles complications, et redoutant le mécontentement causé à Philippe II par le mariage d'une de leurs princesses avec le fils du roi dépossédé par lui, refusèrent leur sanction, ordonnèrent à Emmanuel de sortir sur-le-champ de la Haye et le reléguèrent à Schiedam. De son côté, Maurice défendit à sa sœur de paraître à sa cour.

Émilie était aussi énergique que sa passion était violente; après quelque temps passé dans une douleur profonde qui altéra sa santé, elle rejoignit son époux, alors interné à Wesel, et le ramena publiquement en Hollande. Avec une ténacité et une vigueur dignes de la fille du grand Taciturne, elle invoqua hautement les droits appartenant à tous dans un pays où la liberté civile et la liberté religieuse avaient été proclamées. Son frère, Philippe de Nassau, s'intéressa à sa cause, et la soutint

auprès de Maurice. Une réconciliation s'opéra entre le stathouder et les deux époux; Emmanuel obtint un poste dans l'armée des provinces unies et resta à leur service.

Le mariage conclu dans des conditions si romanesques ne semble pas avoir laissé au cœur des époux une passion bien vivace. Huit enfants étaient nés de cette union, lorsqu'Émilie quitta la Hollande et vint s'établir à Genève en 1623. Elle passa les six dernières années de sa vie dans cette ville où son séjour motiva plusieurs actes du conseil des Anciens et a été signalé avec détails par divers historiens. Mais dans la cité de Calvin, il ne fut pas question d'Emmanuel, qui paraît n'y être jamais venu, pas plus que ses deux fils, et peut-être, parce que les lois interdisaient à tout catholique le séjour dans la ville.

La princesse de Portugal habita d'abord au haut de Coutance une grande maison qui appartenait à la famille Gallatin et qu'on appelle encore le château royal, sans doute en souvenir d'elle; puis elle acheta une autre maison rue Verdaine, au coin de la rue du Collège. Elle acquit aussi en 1627, de Nicolas de Diesbach, avoyer de Fribourg, la seigneurie et le château de Prangins, près de Nyon.

Son existence fort régulière, et d'un train assez modeste, se partageait entre ces deux résidences. Elle mourut à Genève le 26 mars 1629, âgée de soixante ans; ses entrailles furent ensevelies à l'église Saint-Pierre, dans une chapelle appelée encore chapelle des princesses de Portugal et son corps fut transporté en Hollande.

Par son testament, dont une copie est dans nos cartons, après s'être recommandée, corps et âme, en la miséricorde divine, et avoir demandé un honorable enterrement, elle institue et fait héritières de tous ses biens ses six filles. Elle

laisse à son fils, don Guillaume, quatre mille florins, une fois, et ajoute que son autre fils, don Emmanuel, s'étant retiré du monde en religieux, n'a rien plus affaire. Elle recommande ses six filles en la bonne grâce de Monseigneur le prince d'Orange, son frère (Henry Frédéric, qui, en 1625, avait succédé à Maurice), elle invoque pour elles l'assistance des États, et elle prie aussi messieurs de Berne et messieurs de Genève de les prendre en leur protection.

Par un codicille elle laisse à son cher mari, pour une souvenance, la bague avec ses deux diamants.

Il n'est question d'Emmanuel que pour ce legs : l'amour des premières années semble s'être sensiblement refroidi.

Les six filles étaient :

Marie-Belgia,
Émilia-Louise,
Anne-Louise,
Juliane-Catherine,
Éléonore-Maurice,
Sabine-Delphine,

Et toutes, comme leur mère, avaient suivi la foi protestante. Le tableau généalogique précité qui donne la descendance de l'aînée, Marie-Belgia, mariée à noble Jean des Vignes, mentionne seulement l'union de l'avant-dernière avec Georges-Frédéric, comte de Nassau. Nous n'avons du reste à nous occuper que de Marie-Belgia, dont la postérité seule nous intéresse.

Nous allons voir qu'elle eut un cœur non moins inflammable que celui de sa mère et qu'elle tint aussi à se donner pour époux celui qui l'avait charmée. Comme chez Émilia de Nassau, ce cœur parla un peu tard, alors qu'elle était dans sa trentième



année; c'est sans doute pour avoir longtemps attendu l'homme qui devait lui plaire qu'elle persista à s'unir à lui, contre toutes les remontrances qui lui furent adressées : l'amour fut son seul conseiller, et le mariage qu'elle contracta fut loin d'être heureux.

Ce conquérant du cœur de la princesse était Jean-Théodore de Groll ou de Croll : il était venu à la suite du margrave de Baden Durlach que l'Empereur avait dépouillé de ses États. Les registres de Genève l'appellent domestique du prince dépossédé. Il faisait en effet partie de la maison du margrave, après avoir été au service du duc de Parme, suivant des documents qui lui donnent le titre de colonel et de quartier-maître général des armées de Son Altesse Sérénissime. Il était originaire d'Heidelberg et portait pour armes à cinq points de sable équipollés à cinq points d'argent.

Avec le margrave de Baden Durlach, il avait fréquenté à Genève et à Prangins chez la princesse de Portugal, et il avait su inspirer une vive passion à Marie-Belgia.

La princesse mère paraît avoir détourné sa fille de l'union qu'elle projetait. Messieurs du Conseil avaient secondé sa résistance, mais Marie-Belgia, sitôt après la mort de sa mère, se laissa enlever de Prangins par le beau et téméraire de Groll.

La république de Berne se montra d'abord fort courroucée de ce rapt opéré sur son territoire, si rapt il y eut, l'âge de la princesse permettant de la supposer consentante. Enfin, l'enlèvement fut légitimé par un mariage en juin 1629. Émilia était morte au mois d'avril de la même année. Le deuil de Marie-Belgia ne lui fit pas négliger ses affaires de cœur, dont au contraire elle favorisa le dénouement avec une précipitation démontrant combien son amour primait tous autres sentiments.

Le mécontentement de la ville de Berne s'apaisa, et la ren-

trée en grâce de Groll auprès des austères magistrats de cette république lui valut la bourgeoisie de Berne et la baronnie de Prangins : de plus, en signe d'amitié et pour que nul n'en ignorât, Messieurs du Conseil lui donnèrent la permission de peindre l'ours redouté du blason bernois sur la porte de son château. Une fois en effet que le mariage de Marie-Belgia avec le gentilhomme allemand n'avait pu être empêché, il importait que ce dernier ne fût plus considéré comme un aventurier : on ménageait ainsi le margrave de Baden et la famille de Nassau, qui était le plus énergique appui de la Réforme. Aussi le premier-né de cette union d'abord si incriminée fut filleul de la république et s'appela Théodore-Berne.

Il était d'usage que les villes consentissent à présenter au baptême les enfants des familles qu'elles voulaient distinguer : la ville de Vevey fut aussi la marraine d'une des filles du baron de Groll et de Marie-Belgia.

Le souvenir du baptême de cet enfant a été conservé dans un tableau que l'on voit encore dans la salle du Conseil, à l'hôtel de ville de Vevey. Au premier plan est une terrasse baignée par un lac et sur laquelle s'élève un pavillon ouvert qui occupe toute la hauteur du tableau. Dans ce pavillon et sur un lit de parade à pieds de griffons, apparaît une femme à demi-découverte et soulevée sur des coussins : deux suivantes soutiennent leur maîtresse qui semble fort occupée de la scène qui se passe au pied du lit. Là, une femme drapée à l'antique et coiffée d'une tour crénelée reçoit dans ses bras un nouveau-né que lui présentent deux génies. En dehors du pavillon un homme accroupi tient un flambeau et dans le fond, au-dessus des montagnes bornant le lac, l'Aurore apparaît sur son char soutenu par des nuages.

Du mariage de Marie-Belgia date une série de dissentiments avec ses sœurs. Nous trouvons dans les *Annales suisses* un long réquisitoire contre ces dernières adressé de Prangins le 30 juillet 1630 à Jean Deodati, du Conseil de Genève, qui s'occupait des intérêts des princesses demeurées dans la maison de la rue Verdaine.

Ces Messieurs du Conseil eurent fort à faire pour terminer les désaccords survenus entre les six filles d'Émilia : enfin la succession fut réglée, et cinq d'entre elles retournèrent en Hollande auprès de leur oncle Henry-Frédéric. Emmanuel de Portugal était mort peu après sa femme, en 1630. Marie-Belgia eut pour sa part les biens acquis en Suisse, le château de Prangins et la maison de Genève.

Après les discordes entre sœurs, vint la désunion avec le mari, et le trouble régnant à Prangins, Messieurs de Berne eurent souvent à intervenir dans les querelles de ménage. Groll avait tous les torts, et son existence était fort agitée. Il dissipait la fortune de sa femme, et pour satisfaire aux exigences causées par les désordres du mari, celle-ci dut vendre la maison de la rue Verdaine à noble François Rigaud, qui était son créancier, pour dix mille trois cents florins. Elle finit par se lasser des incartades de son volage époux et elle obtint le divorce du Consistoire de Berne.

Mais le gouvernement refusa de reconnaître la cassation du mariage prononcée par les ministres : un long procès fut engagé et il n'était pas terminé quand Groll, qui était allé courir les aventures en Italie, y fut assassiné.

Marie-Belgia mourut à Genève le 29 juillet 1647, âgée de quarante-sept ans : elle demeurait alors dans la maison de noble et honoré seigneur Timothée Perrot, située à Clébergue,

dans la partie de la ville sur la rive droite du Rhône qui est devenue le quartier des Bergues. Elle fut enterrée à Saint-Pierre, dans la chapelle où avaient été déposées les entrailles de sa mère.

En outre du fils, filleul de Berne, qui mourut en bas âge, Marie-Belgia avait donné le jour à cinq filles qui demeurèrent sous la protection de Messieurs de Berne, et par leurs soins furent mariées à des gentilshommes du pays de Vaud, savoir :

Émilia-Catherine, mariée à Claude d'Amond, banneret de Nyon : c'est elle qui eut la ville de Vevey pour marraine.

Anne-Rosine, mariée à Jean des Vignes, chef de justice de Genolly.

Maurice-Sabine, mariée à Bénédict des Champs, seigneur de Saint-Georges.

Hélène-Béatrice, qui mourut jeune.

Suzanne-Sidonie, qui a épousé en premières noces Jean-François Baddet, seigneur du Martherai, et en secondes noces Vincent Ardin, seigneur de Clavelière.

Jean des Vignes, époux d'Anne-Rosine, seconde fille de Marie-Belgia, fut l'un des ancêtres du père de Mme Niedermeyer.

La postérité des autres sœurs était nombreuse : nous citerons comme anecdote accessoire les revendications que le mari d'une des arrière-petites-filles d'Émilie de Nassau crut pouvoir soutenir auprès des États généraux de Hollande.

Déjà en 1707, Juliane-Catherine, fille d'Émilie de Groll et du banneret Claude d'Amond et femme de Henri de Martines, seigneur de Sergy, avait réclamé ses droits à la principauté de Neufchâtel, lors de la mort de Marie de Nemours, dernière représentante de la maison d'Orléans-Longueville. En même temps qu'elle, le roi de Prusse Frédéric Ier, le prince de Conti,

et le comte de Matignon, prétendaient à la souveraineté vacante, et les trois États du pays avaient à l'adjuger.

L'arrêt qui débouta la dame de Martines, tout en reconnaissant qu'elle était fondée au même degré que le roi de Prusse, descendant tous deux du Taciturne, fut rendu en faveur de Frédéric, par la raison que la dite dame ne s'était pas présentée dans le délai de six semaines après le décès de Marie de Nemours. (*Bibliothèque Universelle*, tome XLII.)

Le second des prétendants était vers 1750 Jacques-François de Rochmondet, époux de Suzanne Baddel du Martherai, laquelle était la petite-fille de Suzanne-Sidonie de Groll; il tenait grand état dans le pays de Vaud, remplissant de hauts emplois et jouissant de quelque fortune. Croyant pouvoir réclamer la succession de la princesse de Nassau, comme y ayant droit par sa femme, il se rendit à la Haye et y produisit ses titres. Pour ne pas paraître au-dessous de ses prétentions, il déploya un luxe exorbitant. Une sentence des États allait prononcer souverainement : la veille du jour où le jugement devait être rendu, le rapporteur de l'affaire vint le trouver et proposa un accommodement offrant la propriété d'un régiment pour chacun de ses deux fils. M. de Rochmondet, croyant voir dans cette démarche l'indice d'un résultat plus favorable à ses prétentions, refusa toute transaction.

Le lendemain, le jugement qui intervint, fondé sur ce qu'une princesse mariée sans le consentement de sa famille perd tous ses droits, le débouta de toutes ses prétentions. Il ne lui resta d'autre ressource que de rentrer dans son pays à peu près ruiné. (*Documents de la Société vaudoise d'utilité publique*, page 358 du tome VI, et *Dictionnaire historique du canton de Vaud*, article Prangins.)

Frédéric-César de la Harpe, homme d'État suisse et général au service de la Russie, qui tenait des descendants d'Émilie de Nassau par le mariage d'un aïeul avec Étienne-Rosine, fille de Jean des Vignes, raconte dans ses souvenirs qu'en 1700, au décès du roi d'Angleterre, Guillaume III, prince d'Orange, certains membres des familles issues du mariage de la princesse avec Emmanuel eurent des velléités de se mettre au rang des prétendants, et ne furent retenus que par l'impossibilité de se faire représenter par des aînés. Il ajoute qu'ayant communiqué à des Portugais de haut parage la généalogie de ces familles, ils virent avec beaucoup d'intérêt et d'étonnement que la postérité de Jean III existait en Suisse parmi les hérétiques.

On veut des romans, disait M. Guizot, que ne regarde-t-on de près à l'histoire.

Nous n'aurons maintenant plus à faire qu'à des personnes d'ordre privé, chez lesquelles l'esprit d'aventures ne se retrouve pas, la chaleur du sang et des passions étant refroidies par la placidité et l'austérité suisses. Nous trouvons une longue nomenclature de mariages, sans incidents romanesques; on se marie même volontiers entre parents, les familles sont nombreuses, et si l'on s'engage souvent au service des nations étrangères, on revient au pays.

Le seul mariage qui se produisit dans des circonstances dont le détail a été conservé est celui de Pierre-Charles des Vignes, seigneur de Givrins, capitaine du régiment de Jenner, lequel fut l'avant-dernier descendant mâle de Jean des Vignes et d'Anne-Rosine de Groll; cette union fut la conclusion d'une idylle.

Pierre-Charles, orphelin de bonne heure, avait été élevé auprès de sa cousine Suzanne-Étiennette, qui descendait aussi de Marie-Belgia par sa mère Louise-Catherine Baddel du Mar-

therai : les enfants s'étaient fiancés dès leur tendre jeunesse par un jeu qui devint une réalité. Après que Pierre-Charles eut pris du service en France, l'éloignement n'altéra en rien l'affection des deux jeunes gens; leur fidélité eut sa récompense, car dès qu'Étiennette fut en âge d'être mariée, sa mère la conduisit à Colmar rejoindre son futur époux qui y tenait garnison. Leur union fut célébrée en cette ville le 19 novembre 1770, l'épousée née le 17 mars 1753, était âgée de dix-sept ans et son mari en avait vingt-quatre.

Il quitta peu après le service, et revint s'installer en sa seigneurie de Givrins. Par ce mariage la descendance d'Emmanuel de Portugal et d'Émilie de Nassau fut doublement continuée en leur fils Charles-Pierre.

La jeunesse de Pierre-Charles des Vignes avait été signalée par un long procès dont les incidents eurent un grand retentissement et sont rappelés par les historiens vaudois. Un de ses parents éloignés, Adam des Vignes, secrétaire baillival de Nyon, mourait en 1758, lui laissant par testament une fortune importante. Cette succession, dépassant deux cent mille florins excita la cupidité du bailli de Nyon, nommé Tscharner. Ce magistrat avait un pouvoir souverain, représentant le gouvernement de Berne; il mit tout en œuvre pour ajouter trois codicilles au testament d'Adam des Vignes, par lesquels, en outre de legs à des personnes dont il voulait acheter la complicité, il se faisait départir le choix du tuteur du jeune héritier. A peine a-t-il fait enregistrer ces codicilles par la trop complaisante justice de Nyon, qu'il choisit une de ses créatures pour tuteur; il l'installe dans la maison du défunt, et fait porter au château plus de quarante mille florins trouvés en argent monnayé. On fait un inventaire, mais on omet d'y porter tout ce qui peut être détourné.

Les proches du mineur n'osent lutter contre le haut et magnifique bailli; ils demandent au comte de Portes, seigneur de Genollier, dont le père du mineur avait été le châtelain, de prendre en main la protection de leur jeune parent. Après de vaines démarches auprès du bailli, et repoussé par son influence à Berne, le comte adresse au gouvernement un mémoire intitulé : « *Verbal d'experts, nouveau système de jurisprudence concernant les tutelles, enrichi par le comte de Portes de remarques et de plusieurs pièces originales.* » (Avignon, 1765.) Ce mémoire, dont nous avons un exemplaire, fut condamné à être brûlé par la main du bourreau et une amende de six cents livres fut prononcée contre ceux qui l'ayant reçu négligeraient de le remettre à la justice. Le comte de Portes dut se réfugier à Genève.

Cependant le gouvernement de Berne examina la conduite du bailli Tscharner, et il fit restituer au jeune des Vignes ce que l'on put retrouver. Ce fut après cette réparation qui reconnaissait le bien fondé de son violent mémoire que le comte de Portes confia au célèbre avocat parisien, Loyseau de Mauléon, le soin de le défendre contre la sentence qui l'avait frappé.

Cette défense imprimée et répandue dans le pays excita une indignation générale contre l'administration bernoise; elle préparait le terrain à la révolution vaudoise qui devait rendre l'indépendance au canton; elle est contenue au recueil des plaidoyers de Loyseau de Mauléon, volume III.

Le fils de Pierre-Charles et d'Étiennette, Charles-Pierre, fut le dernier de la branche aînée, son seul frère qui portait les prénoms de Louis-Adam étant mort en 1784 à l'âge de quinze ans. Les des Vignes, en dehors d'alliances avec les Gerfaud, les du Mont, les du Martherai, les de la Harpe, les d'Étagnières,

etc., s'étaient beaucoup mariés en famille. Est-ce cela la cause de la décroissance de la race, vers la fin du siècle dernier, car à cette époque il ne restait que le père de Mme Niedermeyer et un cousin du nom. Celui-ci mort presque centenaire en 1860, après avoir été lieutenant aux gardes suisses, était un des rares survivants de ces vaillants défenseurs du trône en 1792.

Charles-Pierre des Vignes, seigneur de Givrins, naquit en 1776, et il épousa en 1799 Jeanne-Henriette de Tournes d'une ancienne famille du Dauphiné qui vint s'établir à Genève lors des persécutions religieuses, et fut admise à la bourgeoisie de la ville. Elle portait d'argent à la bande d'azur, au chef de gueules chargé d'un croissant d'or. Le cimier est perdu, la devise est : *Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris.*

Cette maison n'a plus de descendance que par les femmes : Jean-François, dernier du nom, mourut en 1829 de la plus triste façon, ayant eu les intestins perforés par la maladroite application d'un remède. L'instrument cher à Molière était alors seul en usage, et l'emploi des appareils perfectionnés qui l'ont remplacé était inconnu ; ce fut donc la sottise d'un apothicaire lourdaud qui coûta la vie au dernier des de Tournes.

Judith-Jeanne-Henriette de Tournes, fille de Jean-Jacques, syndic de Genève en 1777 et mort en 1799, était, par sa mère Élisabeth-Henriette de Sellon, la petite-fille de Jean-François de Sellon, seigneur d'Allamand qui fut ambassadeur de la république de Genève auprès du roi de France, de 1749 à 1764.

Les autres enfants de Jean-François de Sellon étaient :

Jean, comte de Sellon, Élisabeth-Suzanne et Gaspard.

Jean, comte de Sellon, eut trois filles et un fils :

Jeanne-Victoire, mariée en premières noces au baron Blan-

cardi Rovero de la Turbie, et en secondes noces à Jules Gaspard de Clermont-Tonnerre;

Adélaïde, épouse de Michel Benso de Cavour;

Jeanne-Henriette, épouse Louis de Douet, comte d'Auzers;

Jean-Jacques de Sellon, époux d'Alexandrine de Budé.

Mme des Vignes de Givrins, née de Tournes, était donc la cousine germaine d'Adélaïde qui fut mère du grand ministre Camille Cavour.

L'union de Charles-Pierre des Vignes de Givrins et de Jeanne-Judith de Tournes donna naissance à deux filles :

1° Élisabeth, née en 1800, épouse de François Lautard;

2° Jeanne-Suzanne-Charlotte, née à Nyon le 1er janvier 1803, épouse de Louis-Abraham Niedermeyer, morte à Paris le 4 juillet 1854.



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VIII

APPENDICE

I.

II.

III.



FONTAINEBLEAU. — E. Bourges, imp. breveté.